

Université de Montréal

Militer par l'art pour produire du sens
Étude anthropologique d'une troupe de théâtre d'intervention de Montréal

Par
Stéphanie Lamarre

Département d'anthropologie
Arts et sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures en vue de l'obtention
du grade de Maître ès sciences (M. Sc.) en anthropologie

Décembre 2005

© Stéphanie Lamarre 2005



GN

4

USY

2006

V.O 32

AVIS

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :
Militer par l'art pour produire du sens
Étude anthropologique d'une troupe de théâtre d'intervention de Montréal

Présenté par :
Stéphanie Lamarre

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Bob White (Président du jury)

Deirdre Meintel (directrice de recherche)

Pierre L'Hérault (Membre du jury)

Résumé

L'objectif de ce mémoire est de mieux comprendre pourquoi et comment des jeunes montréalais utilisent le théâtre pour conscientiser le public de la rue à certaines problématiques et, plus largement, pour amorcer des changements sociaux. Cette recherche brosse d'abord un tableau des études en anthropologie, mais aussi d'autres domaines, sur le théâtre d'intervention. Suivra un survol historique de la pratique de ce type de théâtre pour saisir ses liens avec les mouvements sociaux qui stimulent sa résurgence. Puis, en me basant sur mon travail de terrain au sein d'UTIL et sur une série d'entrevues avec ses participants, je présente cette troupe de théâtre en relatant les réflexions des gens qui ont pris part au processus de création. L'analyse de ce phénomène théâtral ne se fait pas sous l'angle du rituel, je l'aborde plutôt en l'ancrant dans son contexte de création et en me posant plusieurs questions. Pour les participants d'UTIL, quels rôles jouent le local et le global dans notre monde déterritorialisé ? En quoi les participants font-ils preuve de réflexivité et d'«agency» dans leur volonté de changer le monde ? Quelle est la place de l'imagination et des émotions dans leur désir d'être engagés, de créer une pièce de théâtre et d'éveiller l'empathie des spectateurs ? En répondant à ces questions, je mets de l'avant la complexité de ce genre de pratique théâtrale et nous comprendrons qu'elle est liée à un besoin et à une urgence d'agir. La boucle se referme ainsi, sur la problématique de la place des artistes, comme intervenants légitimes, dans les débats de société à notre époque de grands bouleversements sociaux, économiques, politiques et environnementaux engendrés par le phénomène de mondialisation.

Mots clés : anthropologie, anthropologie culturelle et sociale, théâtre, mondialisation, intervention sociale.

Summary

The objective of this thesis is to gain a better understanding of why and how young montrealers use theatre to make public of the street aware of certain social problems and, more generally, to bring about social change. First, the research paints a broad picture of anthropological studies of intervention theatre, as well as those of other disciplines. Next is a brief historical view of this type of theatre and its links with social movements who stimulate its resurgence. Then, base on my fieldwork within UTIL and on a series of interviews with its participants, I present this theatre group along with some reflexions of people who participate in its creative processes. The analysis focuses on the context of creativity and raises the following questions : For UTIL's participants, what role do the local and the global play in our deterritorialized world ? How do participants show reflexivity and agency in their efforts to change the world ? What place do imagination and emotion occupy in their efforts to create theatrical works and awaken the spectator's empathy ? In answering these questions, I try to show the complexity of this kind of theatrical practice as it a need and urgency to do something. Finally, I return to the issue of the artist's role as a legitimate agent in social debates in the context of major social, economic, politic and environmental ruptures cause by the globalization.

Key words : anthropology, cultural and social anthropology, theatre, globalization, social intervention.

Table des matières

Résumé	iii
Table des matières	v
Liste des photos et des tracts	ix
Liste des tableaux	x
Liste des annexes	xi
Remerciements	xiii
Avant-propos	xiv
Introduction	1
Chapitre 1 : Entrée en scène de la problématique	5
1.1) La problématique	6
1.1.1) La société du spectacle : pouvoir et résistance	6
1.1.2) La place du théâtre dans la société et vice versa	8
1.1.3) Le rôle du théâtre dans la société	8
1.1.4) Le rôle des comédiens dans la société	10
1.1.5) Rituel et théâtre	10
1.2) Revue de la littérature	11
1.2.1) Anthropologie et théâtre d'intervention	11
1.2.2) Philosophie et théâtre	13
1.2.3) De la métaphore théâtrale à l'étude des événements publics	13
1.2.4) Sociologie et théâtre	14
1.2.5) Anthropologie théâtrale	14
1.2.6) «Performances studies»	15
1.2.7) Ethnoscénologie	16
1.2.8) L'apport des études littéraires	17
1.3) Questions et objectifs de recherche	17
1.3.1) Entrée en matière	18
1.3.2) Questions	19
1.3.3) Objectifs	19
1.4) Considérations méthodologiques	20
1.4.1) Anthropologie chez soi	20
1.4.2) Anthropologie et théâtre	20
1.4.3) Anthropologue et comédienne	22
1.5) Procédures de recherche	22
1.5.1) Phase exploratoire	23
1.5.2) Recherche documentaire	23
1.5.3) Travail de terrain et observation participante	24
1.5.4) Entrevues et profil des informateurs	25
1.5.5) Analyser	27

1.5.6) Écrire	28
1.5.7) Encore plus...	29
1.6) Pertinence de l'étude	29
1.7) Conclusion	30
Chapitre 2 : Cadre théorique et conceptuel de la recherche	31
2.1) Définition du théâtre d'intervention	32
2.1.1) Une terminologie multiple	32
2.1.2) Définition officielle du RITI	33
2.1.3) Autres définitions inspirantes	34
2.1.4) Critères importants selon la fondatrice d'UTIL	34
2.2) Le théâtre d'intervention : les faits marquants	38
2.2.1) Le Théâtre politique	38
2.2.2) Agit-prop et théâtre d'intervention en Europe (France)	40
2.2.3) Le Théâtre politique et d'intervention en Amérique	41
2.2.4) Le Théâtre d'intervention au Québec : les années 1960-1970	42
2.2.5) Le Théâtre d'intervention au Québec : les années 1980-1990	43
2.2.6) Au Québec aujourd'hui	45
2.3) Le contexte de création	45
2.3.1) Mondialisation et globalisation	46
2.3.2) Anti-mondialisation et altermondialisation	47
2.3.3) Les idéologies : ONG, engagement et militantisme	50
2.4) Théâtre d'intervention : un outil de changement social	51
2.4.1) Le local et le global	51
2.4.2) Réflexivité	52
2.4.3) «Agency»	53
2.4.4) Imagination	53
2.4.5) Émotion	54
2.4.6) Identité	55
2.5) Conclusion	56
Chapitre 3 : Ethnographie «artistique» d'UTIL	57
3.1) Présentation d'UTIL	58
3.1.1) Historique	58
3.1.2) Qui est la fondatrice d'UTIL ?	61
3.1.3) Objectifs d'UTIL	63
3.2) Qui sont les animateurs d'UTIL ?	65
3.2.1) Pourquoi travailler pour UTIL ?	66
3.2.2) Quel est le rôle des animateurs d'UTIL ?	66
3.2.3) Travailler avec des non-professionnels	68
3.3) Qui sont les participants d'UTIL ?	68
3.3.1) Âge, sexe, provenance et formation	69
3.3.2) Expérience en théâtre	71

3.3.3) Pourquoi s'engager avec UTIL ?	71
3.4) Avant le processus de création	72
3.4.1) Le choix de la thématique	73
3.4.2) Rencontres d'information	73
3.4.3) Rencontres débats	74
3.5) Processus de création	74
3.5.1) Formation de l'escouade	75
3.5.2) Discussions	75
3.5.3) Exercices	76
3.5.4) Création collective	78
3.5.5) Création du spectacle	80
3.5.6) Le Tango de la privatisation	82
3.5.7) Présentation	83
3.5.8) Lieux investis	84
3.6) Appréciation du spectacle	86
3.6.1) Le côté artistique	86
3.6.2) Le message	87
3.6.3) Le support informatif	88
3.7) Retour	89
3.8) Conclusion	90
Chapitre 4 : «Pensée globale, actions locales» et autres considérations	92
4.1) Une histoire qui se renouvelle	93
4.2) Une définition tout en nuance	95
4.3) Les difficultés inhérentes au théâtre d'intervention	97
4.3.1) La reconnaissance	98
4.3.2) Les participants bénévoles	101
4.3.3) Les partenariats	103
4.3.4) L'appropriation de l'espace public	104
4.3.5) Le théâtre de rue	106
4.4) Local / global	107
4.4.1) Expérience personnelle à l'étranger	108
4.4.2) Implication locale	109
4.4.3) Vers un geste citoyen... du monde	110
4.4.4) De la thématique à la création collective	111
4.4.5) Événements ponctuels	112
4.5) Réflexivité et «agency»	113
4.5.1) Engagé et militant	113
4.5.2) Se disent-ils engagés ?	114
4.5.3) La création collective au service des objectifs d'UTIL	116
4.5.4) Les publics	117
4.5.5) Impacts sur le public	118
4.5.6) Impacts sur les participants	122

4.6) Conclusion	123
Chapitre 5 : Imaginaire, émotions et corps en jeu	124
5.1) Rapports réels et imaginés	125
5.1.1) Pourquoi les participants d'UTIL veulent-ils s'engager ?	126
5.1.2) La thématique	127
5.1.3) La rencontre de l'Autre	129
5.2) Représentation	131
5.2.1) Le fond et la forme	132
5.2.2) De la didactique à la métaphore	133
5.2.3) Signes et stéréotypes	136
5.2.4) La force de l'image	138
5.2.5) Chemin de traverse	140
5.2.6) Réfléchir par le corps	141
5.2.7) Dédoubllement de personnalité	143
5.2.8) La représentation de l'Autre	144
5.3) Présentation	146
5.3.1) Conscience du jeu	146
5.3.2) Espace scénique, espace du public	147
5.3.3) Catharsis, identification et jugement	148
5.4) Résister c'est créer...	149
5.4.1) Les objectifs	149
5.4.2) Accessibilité	150
5.4.3) Informer d'une manière différente	151
5.4.4) Être festif	153
5.4.5) Créer du lien social	154
5.5) Conclusion	157
Conclusion	159
Rappel conceptuel	160
Retour sur le contexte de création	161
Théâtre et changement social	162
UTIL et ses participants	163
Motivations	164
Passer à l'action	165
Impacts	167
Épilogue	167
Bibliographie	169
Annexe 1	xv

Liste des photos et des tracts

1. Représentation d'UTIL sur la rue McGill, Montréal 2005.
Trouvez Charlie !.
2. Représentation d'UTIL sur la rue René-Levesque, Montréal 2004.
Nous sommes l'axe du bien non sans mal.
3. Représentation d'UTIL sur l'esplanade de la Place des Arts, Montréal 2004.
Le Tango de la privatisation
4. Représentation d'UTIL sur l'esplanade de la Place des Arts, Montréal 2004.
Le Tango de la privatisation
5. Représentation d'UTIL sur le pont du Parc Lafontaine, Montréal 2004.
Le Tango de la privatisation
6. Tract informatif d'UTIL, Montréal 2005.
Raciste, moi ?!
7. Tract informatif d'UTIL, Montréal 2005.
L'École du racisme

Liste des tableaux

Tableau I : Liste des participants interviewés

Liste des annexes

Annexe I : Grille d'entrevue

À Max-Pol,
Pour sa présence, son support et ses encouragements...

À ma famille, à mes parents,
Pour leur soutien tout au long de mes études...

À ma nièce et mon neveu,
Qui m'ont aidée à évacuer le stress...

Remerciements

Je veux remercier tout d'abord ma directrice de recherche, Madame Deirdre Meintel, pour m'avoir permis de m'aventurer dans ce sujet.

Merci aux membres de la troupe de théâtre, qui est au centre de cette étude, sans leur collaboration tout cela n'aurait pas été possible.

Une pensée emplie de gratitude pour tous ceux qui m'ont appuyée tout au long de mon cheminement scolaire, qui ont lu mon mémoire et qui m'ont aidée par leurs conseils judicieux. Je pense particulièrement à Max-Pol, à Diane et à Julie.

Puis, un dernier remerciement aux membres de mon jury pour leurs commentaires pertinents et constructifs.

Avant-propos

«Mais le continent qu'on croit découvrir n'est pas celui où on arrive»

Ariane Mnouchkine

(Féral 1995 : 57)

Mon travail de recherche, effectué dans le cadre de ma maîtrise en anthropologie à l'Université de Montréal, a été un long processus certes, mais très enrichissant, professionnellement bien sûr et humainement aussi. Depuis maintenant deux ans et demi que je m'intéresse au théâtre d'intervention, je me suis enfin rendue au bout de cette aventure, qui a recelé bien des surprises. En effet, différentes phases décisionnelles et émotionnelles se sont succédées, dont une particulièrement importante : accepter l'exercice méthodologique et faire preuve d'humilité, car je ne pouvais pas tout lire et tout savoir ! De plus, différents questionnements éthiques ont ponctué ce cheminement académique et pratique, suscitant une réflexion sur l'implication du chercheur dans son sujet et sur son terrain. J'ai tenté d'atteindre cet absolu où tout doit devenir un choix conscient ; cet exercice d'introspection s'est avéré toutefois plus facile à théoriser qu'à accomplir. Difficile d'être objective et rationnelle lorsqu'un «séjour» prolongé, avec les gens du groupe étudié, me faisait réaliser que des liens humains se créaient, se tissaient et se complexifiaient au fil des rencontres, transformant du même coup mon rapport au sujet d'étude. J'ai appris énormément en côtoyant ces personnes et je me suis dévoilée également à mon tour, petit à petit. J'ai constaté que la rencontre entre un être humain et un autre ouvre sur un échange, un engagement mutuel de respect et d'écoute. Afin de préserver la transparence de mon étude, je tenais à mentionner ces aspects qui ont occupé mon esprit. Ces interrogations ainsi que la totalité de ma démarche sont devenues un tout cohérent après être passées par l'épreuve de l'écriture. Certainement, dans le théâtre d'intervention, j'ai découvert un milieu qui continuera de m'interpeller.

Bonne lecture !

Introduction



1. Représentation d'UTIL sur la rue McGill, Montréal 2005
Trouvez Charlie !

Thème : racisme au travail
Source : site Internet d'UTIL

*Par cette froide et pluvieuse journée de printemps, les personnes venues assister à la présentation de Ricardo Petrella, attendent en discutant dans le hall d'entrée de l'édifice. Puis, sortant de nulle part, une troupe bigarrée prend possession de l'espace... Avec leur instrument de musique et leur nez de clown, les comédiens offrent aux spectateurs surpris, des numéros de cirque, métaphores des effets néfastes causés par la mondialisation...
(Notes de terrain)*

Le théâtre d'intervention, intimement associé aux mouvements sociaux, connaît depuis quelques années une résurgence majeure ; cette nouvelle popularité est liée notamment au phénomène de mondialisation et aux revendications des altermondialistes. L'art théâtral, médium expressif et malléable, peut aussi s'afficher comme un instrument critique de notre univers social. Au Québec, le théâtre d'intervention s'est développé à partir de la fin des années 60 avec un « caractère centripète » (David 1997 : 86) ; les comédiens de cette époque se préoccupaient surtout des problèmes sociaux et politiques des Québécois. Par contre, aujourd'hui, le théâtre d'intervention se tourne davantage vers l'extérieur de la province en traitant de sujets importants sur la scène nationale et mondiale.

En s'inscrivant dans le mouvement de théâtre d'intervention développé au Québec depuis les années 1960, la troupe de théâtre qui est au centre de cette étude se donne pour mission de conscientiser les gens de Montréal à la solidarité internationale et à l'engagement local. UTIL (Unité théâtrale d'intervention loufoque) regroupe de jeunes adultes, comédiens amateurs bénévoles, qui posent un regard critique sur les dysfonctionnements de leur société et envisagent des alternatives pour la transformer. En effet, les participants désirent combattre les inégalités et les injustices sociales dans le contexte de la mondialisation capitaliste et veulent aussi lutter contre l'utilisation abusive des ressources naturelles de la planète. À l'aide du théâtre de rue, qui offre un contact direct avec le public, ils cherchent à sensibiliser les gens de Montréal à certaines problématiques qui les affectent localement : surconsommation, privatisation, militarisation et discrimination raciale, lesquelles sont également associées à des enjeux internationaux comme les relations nord-sud, les accords économiques, les interventions militaires et les mouvements de population. Plus particulièrement, la troupe de théâtre tente d'informer et surtout de provoquer la réflexion chez les spectateurs, qui sont considérés également comme des acteurs de changements sociaux.

Selon les années, UTIL compte de vingt à cinquante comédiennes et comédiens amateurs montréalais, âgés de 16 ans et plus, qui s'impliquent bénévolement dans l'élaboration et la présentation de leurs créations collectives. Lors de la mise sur pied

d'un projet créatif, les participants sont regroupés en escouades, d'une douzaine de personnes, et chaque groupe se rencontre une fois par semaine pendant deux à quatre mois. Ayant des expériences théâtrales et militantes différentes, ici ou à l'étranger, les participants d'UTIL s'investissent dans cette troupe en tant que citoyen du Québec et aussi en tant que citoyen du monde, une activité où se mélangent l'implication locale ainsi qu'une perspective plus globale. Cette occupation allie engagement et plaisir tout en construisant un lien social entre les participants et les spectateurs. De plus, l'imaginaire créatif des participants puise à même leurs expériences personnelles et s'inspire de la myriade d'images véhiculées par les médias. Intégrant à la fois le discours et le corps, ils conçoivent des pièces percutantes pour mettre en lumière des relations de pouvoir et pour s'adresser aux émotions du public. Ils donnent ensuite à voir leur action théâtrale dans des lieux très variés et tentent de «s'infiltrer théâtralement» dans la vie des passants de la rue. La troupe enchâsse son projet théâtral dans un travail de réappropriation des lieux publics comme espace de débats, en plus de vouloir susciter l'échange et la discussion par leurs spectacles mobiles. Leur action militante théâtrale cherche à éveiller des questionnements dans l'esprit du public en présentant des images-chocs : symboles d'inégalité, d'exploitation, de désinformation, etc.

Notons tout de même qu'actuellement le théâtre d'intervention demeure, en grande partie, une *terra incognita* pour les études anthropologiques. C'est donc une voie nouvelle à étudier qui recèle de nombreuses informations intéressantes. Ma recherche empirique fut constituée en premier lieu d'un travail de terrain puis d'une série d'entrevues. Nourri par mon propre cheminement de comédienne, ce mémoire présente donc les résultats d'un exercice exploratoire qui s'est avéré très fructueux en découvertes. Outre mon intérêt pour la place des artistes comme intervenants légitimes dans les débats de la société, dans mon travail je me questionne plus particulièrement sur le pourquoi et le comment de l'utilisation du théâtre comme outil d'interventions par des jeunes montréalais, dont le but est de provoquer une prise de conscience chez le public et, plus largement, d'amorcer des changements sociaux. Pouvant être perçu comme un rituel moderne, l'angle d'approche préconisé pour explorer le théâtre d'intervention met

l'accent sur la notion de «penser globalement et agir localement» mise de l'avant par UTIL et ses membres. Puis, la pratique théâtrale de la troupe est liée au concept de réflexivité et d'«agency», par le désir et la volonté des participants d'adopter des alternatives de vie, d'agir concrètement pour «changer les choses» et de se définir comme personne engagée. Finalement, le rôle de l'imagination et des émotions chez les participants et les spectateurs est largement abordé car ces deux facettes alimentent la réflexion et la création artistique.

Pour traiter de tous les thèmes précédemment nommés, j'ai divisé ce mémoire en cinq chapitres. Tout d'abord, le premier chapitre présente ma problématique, la revue de la littérature, les questions à l'origine de ma recherche et la méthodologie. Puis, le deuxième chapitre aborde la définition du théâtre d'intervention, un aperçu de son histoire et l'élaboration des concepts servant de base à l'analyse. Pour sa part, le troisième chapitre plonge le lecteur au sein d'UTIL et de l'expérience vécue par les participants. Ensuite, le chapitre quatre propose une analyse basée sur la pensée globale, l'agir local, la réflexivité et l'«agency» dont font preuve les participants à l'identité militante plus ou moins affirmée. Finalement, le cinquième chapitre aborde la dimension émotionnelle et imaginative de cette pratique théâtrale. La conclusion, quant à elle, fusionne questions, données et analyses dans un dernier tour de piste. Et avant d'éteindre les projecteurs, j'envisage d'éventuelles suites à ce mémoire...

Chapitre 1

Entrée en scène de la problématique



2. Représentation d'UTIL sur la rue René-Levesque, Montréal 2004
Nous sommes l'axe du bien non sans mal

Thème : manifestation contre l'occupation de l'Irak
Source : site Internet d'UTIL

*«L'art doit-il éduquer, informer, organiser, influencer, inciter,
provoquer ou être simplement objet de plaisir ?»
(Boal 1996 : 81)*

Avant d'ouvrir les rideaux sur UTIL, la troupe de théâtre au centre de mon mémoire, le prologue doit mettre en place les fondements de l'histoire qui vous sera racontée au cours des prochains chapitres. Tout d'abord, la problématique fait son entrée en scène et propose un survol des liens unissant le théâtre, la société et le politique. Prend place ensuite, sous les feux de la rampe, la littérature ciblant l'étude des phénomènes théâtraux. Puis, la trame de l'histoire se dévoile à travers l'énonciation des questions et des objectifs de ma recherche. Par la suite, j'enchaîne avec les multiples interrogations concernant le théâtre-anthropologue et ma condition de comédienne chercheuse qui ont façonné mon étude. Finalement, cette mise en scène ne serait pas complète sans l'explication de ma méthodologie et des différentes phases de ma recherche. Enfin, les trois coups retentiront et le spectacle pourra commencer.

1.1) La problématique

Le rapport entre le théâtre, la société et le politique alimente les débats depuis des siècles, pour ne pas dire depuis toujours. Cette entrée en matière, qui touche un domaine si vaste, a pour but, non pas d'introduire un recensement des écrits concernant l'interrelation entre ces trois domaines, mais de présenter brièvement l'angle d'approche qui oriente la façon d'aborder le théâtre d'intervention au cours de cette recherche. Les prémisses de ma réflexion sont formées par les commentaires sur la *société du spectacle*, par la place et le rôle du théâtre et du comédien dans la société et, finalement, par la ritualité du théâtre.

1.1.1) La société du spectacle : pouvoir et résistance

Pour le philosophe Guy Debord, la société actuelle, c'est-à-dire depuis la deuxième moitié du vingtième siècle, produirait principalement du spectacle, entendu dans son sens le plus large. Ce spectacle «n'est pas un ensemble d'images, mais un rapport social entre des personnes, médiatisé par des images» (2001 : 16). Il échappe à l'activité humaine en étant contraire au dialogue, en développant une attitude contemplative et en renforçant les conditions d'isolement¹. En se basant sur les écrits de Debord, le

¹Guy Debord a publié *La Société du Spectacle* pour la première fois en 1967. Selon lui, «l'aliénation du spectateur au profit de l'objet contemplé [...] s'exprime ainsi : plus il contemple, moins il vit ; plus il

philosophe Giorgio Agamben dénonce également *la société du spectacle* comme la forme extrême du capitalisme. Il produit un «État du nihilisme» où les liens sociaux se dissolvent et où la résistance et l'opposition deviendront de plus en plus difficiles (2002). Cependant, selon le philosophe Michel Foucault, il n'existe pas de relation de pouvoir sans résistance, sans une lutte organisée même virtuelle au sein de nos sociétés (Dreyfus et Rabinow 1984). En d'autres termes, une condition essentielle au fonctionnement du pouvoir est l'existence de résistance qui le défie, car sans cette dynamique la domination s'installerait². Cette vision du monde, développée par ces philosophes, suggère fortement une prise de conscience des liens entre le théâtre et le milieu dans lequel il évolue. Il est donc requis de documenter le contexte de création et d'identifier les idéologies qui y sont véhiculées.

Le praticien et théoricien du théâtre, Augusto Boal, considère que les classes dominantes ont tendance à utiliser le théâtre comme un instrument de domination et de coercition. Cependant, il affirme également que cet art peut être une arme de libération (1996)³. En considérant que ces deux réalités ne s'excluent pas, mais forment deux facettes d'un même phénomène dynamique, l'art théâtral peut être abordé comme un outil de pouvoir et un espace de résistance. Par l'entremise du théâtre, des gens dénoncent notamment les politiques néo-libérales et portent en eux un certain potentiel de changement qui les mène vers un nouvel humanisme ou encore une «réhumanisation» de la société civile (Piron 2003). Le pouvoir citoyen s'exprime alors par la résistance.

accepte de se reconnaître dans les images dominantes du besoin, moins il comprend sa propre existence et son propre désir» (Debord 2001 : 31).

² Pour Michel Foucault une distinction s'impose entre le pouvoir qu'une personne peut appliquer sur les choses et celui influençant les interactions entre individus. La relation de pouvoir «est un mode d'action qui n'agit pas directement et immédiatement sur les autres, mais qui agit sur leur action propre» (Dreyfus et Rabinow 1984 : 313). Le pouvoir n'est pas le privilège d'un seul groupe et ne se réduit pas à un simple rapport dominant dominé. C'est une situation de stratégie complexe. De plus, le pouvoir est multidirectionnel, c'est-à-dire qu'il s'exerce sur les dominants et sur les dominés. Les tactiques de pouvoir affectent autant les deux groupes, car elle impliquent un processus d'autoformation pour les dominants (voir Foucault 2001b, 1976, 1971).

³ Augusto Boal publie le *Théâtre de l'opprimé* pour la première fois en français en 1977. Ce livre a été traduit en vingt-cinq langues. Ses écrits et ses techniques ont inspiré et inspirent toujours des praticiens et des étudiants en théâtre dans de multiples pays (voir Schutzman et Cohen-Cruz 1994).

1.1.2) La place du théâtre dans la société et vice versa

S'interroger sur la place du théâtre dans la société débouche rapidement sur une série de questions concernant le financement du théâtre par le gouvernement et par le privé. Quelle place, en tant que société, choisissons-nous de donner au théâtre ? Ou, devrais-je plutôt écrire, aux théâtres ? Pourquoi financer certaines troupes et pas d'autres ? Inversement, nous pouvons nous interroger sur la place de la société dans le théâtre. En est-il le reflet ? Selon le sociologue Jean Duvignaud, la pratique théâtrale est essentiellement sociale, car l'existence se révèle en se dédoublant pour se représenter à elle-même (1965). Alors, le théâtre peut-il être politique ? L'art pour l'art existe, c'est-à-dire la prédominance de l'esthétisme sur les aspects idéologiques, mais l'artiste en fait le choix. De plus, le théâtre se consomme souvent comme un divertissement ou un «produit culturel». Néanmoins, des rapports de force, souvent à l'œuvre de manière dissimulée, façonnent les créations et influencent ceux qui les créent ainsi que ceux qui les représentent. Pour Boal «le théâtre dans son intégralité est nécessairement politique, parce que toutes les activités de l'homme sont politiques et que le théâtre en est une» (1996 : 7).

1.1.3) Le rôle du théâtre dans la société

Quel est le rôle ou la fonction sociale du théâtre dans la société et, plus précisément, quelle est la vocation du théâtre d'intervention ? Je ne remets pas du tout en question la fonction d'«éveilleur poétique» du théâtre (voir Vaïs 1997) et je conçois aisément que plusieurs types de théâtre coexistent. La question est : le théâtre peut-il être un instrument social et politique ?

Le théâtre ne se substitue pas à l'action réelle et il ne lui est pas supérieur, «mais il peut l'aider à la rendre plus efficace» car il la prépare (Boal 1996 : 186). Par l'entremise du théâtre et par «les théâtralisations sociales, l'homme se façonne lui-même» (Duvignaud 1965 : 5). En effet, «l'art instaure des maquettes du futur social» et «bien souvent, les grands changements sociaux peuvent être décelés par les symptômes artistiques» (Souriau 1948 dans Duvignaud 1965 : 48). La dramaturgie est régulièrement une anticipation de la vie sur la vie et «le théâtre tout entier est une utopie

qui tente d'expérimenter le futur immédiat à travers des figures individualisées par leur projection vers l'avenir» (Duvignaud 1965 : 558). Selon Duvignaud «le théâtre est la part de l'ombre. Une ombre qui nous projette vers le futur, vers l'inaccompli...» (*op. cit.* : 565). La création théâtrale peut être à la fois un instrument de conservation sociale, mais aussi une révolte contre l'ordre établi et un éclairage neuf sur la société.

Duvignaud emprunte le concept d'anomie au sociologue Émile Durkheim qui le définit comme la rupture de l'équilibre social où la société souffre parce qu'elle a besoin de cohésion (Durkheim 1932 dans Le Breton 2004). Contrairement à ce dernier, Duvignaud voit l'anomie comme «une incitation à penser le difficile passage entre deux mondes de sens et de valeurs» (Le Breton 2004 : 103). Ce moment de subversion et de dissidence trouve son chemin dans l'imaginaire et l'invention des formes. Le théâtre est alors le miroir des turbulences sociales, mais il porte également un regard et imagine les possibilités. Lors d'époques de transition, «la dramaturgie apparaît comme inséparable de la conscience collective et individuelle» des changements en cours (Duvignaud 1965 : 147).

Pendant les Rencontres internationales du théâtre d'intervention (RITI 2004), les participants se sont penchés sur la question suivante : «À quoi sert le théâtre d'intervention ?». Philippe Ivernel, professeur à l'Université catholique de Louvain, mentionnait qu'au cours de l'histoire, il y a des périodes de stabilisation historique où le théâtre d'intervention ne tend pas à disparaître, mais à s'occulter et ces phases de silence correspondent au retrait des mouvements sociaux. Aujourd'hui, nous pouvons constater le ressurgissement d'une pensée critique et du théâtre d'intervention. Selon le sociologue André Thibault, «pour qu'un citoyen dépasse le sentiment de fatalité, il faut d'un côté qu'il soit touché émotivement et, d'un autre côté, qu'il ait de bons outils intellectuels», sans l'agencement des deux, aucune grande mobilisation n'en résultera (Vaïs 2004 : 60). Cette combinaison joue alors sur deux plans : les recherches scientifiques informent et le théâtre touche. Pour la professeure de l'Université McMaster, Catherine Graham, le théâtre, comme art public qui pense, peut et doit «jeter une lumière sur des relations sociales pour lesquelles on n'a pas encore de discours à

mettre sur la place publique» (*op. cit.* : 63). Ce type de théâtre est un moyen de réflexion intégrant à la fois le discours et le corps.

Selon Paul Biot, du Théâtre Action de la Communauté française de Belgique, le théâtre d'intervention est «ce que le théâtre doit être dans une société donnée : un lien [...]. Ce théâtre doit être reconnu comme une valeur intrinsèque de l'invention culturelle permanente» (Vaïs 2004 : 71). Pour lui, «la culture ne se manifeste pas que dans les salles «à velours rouge» : l'ensemble d'une société doit participer à l'invention théâtrale, c'est-à-dire, à l'invention du futur» (*op. cit.* : 72). Le théâtre d'intervention prend le théâtre «à bras-le-corps pour le porter là où il n'est pas» (*op. cit.* : 72). Il doit être valorisé et revendiqué comme un travail professionnel afin d'obtenir, notamment, des fonds spécifiques de financement.

1.1.4) Le rôle des comédiens dans la société

Selon Duvignaud, «l'acteur pense, à tort ou à raison, qu'il peut servir de modèle au public en adhérant à une idéologie particulière» (1993 : 197). Le métier de comédien s'enracine alors dans la vie sociale. Les artisans du théâtre d'intervention jouent un rôle positif d'éducateur populaire et un rôle légitime d'intervenant dans les débats artistiques, comme également dans les débats de la société. Finalement, Graham propose de s'interroger également sur «pourquoi les gens qui s'intéressent au changement social veulent utiliser le théâtre» ? (Vaïs 2004 : 62).

1.1.5) Rituel et théâtre

Selon l'anthropologue Victor Turner : «Theater is one of many inheritors of that great multifoced system of preindustrial ritual which embraces ideas and image of cosmos and chaos» (1990 : 12). Le rituel est particulièrement lié aux périodes de conflit ou de crise au sein d'une société. De plus, le rite carnavalesque apparaît à des moments de troubles ou de transitions lorsqu'il y a remise en cause de l'ancien. En reprenant les analyses de Mikhaïl Bakhtine, Béatrice Picon-Vallin écrit que le comique grotesque «s'exacerbe et jaillit aux périodes de grandes mutations sociales, culturelles, scientifiques et technologiques qui transforment en profondeur la vision qu'une société

peut avoir d'elle-même et du monde» (Bakhtine 1970 dans Picon-Vallin 1999 : 20). Duvignaud, quant à lui, fait une distinction entre la fête et les commémorations, les célébrations rituelles ou les festivités institutionnalisées. Les dernières sont «une forme douce de liquidation de la subversion» tandis que la fête est un moment d'effervescence où «la reproduction de la société est alors mise en défaut» (Le Breton 2004 : 59-61). Pour sa part, Julie Vaudrin-Charette, praticienne en théâtre, soutient que le rituel «permet une transgression des tabous, une rupture de la normalité», mais celle-ci reprend ses droits et l'ordre est renforcé lorsque la fête se termine (2001 : 13). Néanmoins, dans le cadre d'un rituel théâtral, elle argumente «que ce séjour dans un espace intermédiaire entre l'ordre et le désordre permet à l'individu un réajustement, en fonction de la liberté vécue lors de la transgression» (*op. cit.*).

1.2) Revue de la littérature

Présentée par thème, cette revue sommaire de la littérature, concernant l'anthropologie et le théâtre, tente de former un pont entre les multiples approches existantes. Les auteurs ainsi regroupés ne travaillent évidemment pas à l'intérieur de sphères hermétiques ; ils se réfèrent régulièrement aux travaux de leurs prédécesseurs et de leurs contemporains. Or, les sources de références anthropologiques sur le théâtre d'intervention semblent déficitaires. Afin de combler cette lacune, une connaissance accrue des recherches sur les phénomènes théâtraux dans d'autres disciplines connexes et une recension des écrits basée particulièrement sur les travaux de praticiens et de spécialistes de ce type de théâtre s'imposent. Ce bref survol des publications permettra de situer ma recherche dans le courant anthropologique des études de la performance et de l'ethnoscénologie tout en s'inspirant des écrits sur le théâtre d'intervention.

1.2.1) Anthropologie et théâtre d'intervention

En se basant sur l'article de l'anthropologue William O. Beeman, datant déjà de douze ans, il s'avère possible de conclure que le théâtre d'intervention n'était jusqu'alors nullement étudié en anthropologie (1993)⁴. Dans sa présentation d'une revue de la

⁴ Dans son article, William O. Beeman propose une typologie pour classer les différents types de représentation selon le médium utilisé, la nature des performeurs, le contenu et le rôle de l'audience. Il

littérature, plutôt exhaustive sur l'étude des performances, l'auteur précise que ces recherches abordent en grande majorité les manifestations traditionnelles et rituelles pour éclairer d'autres institutions, comme la politique, la religion, les rapports de genres ou l'identité. Il critique d'ailleurs le manque de recherche sur le théâtre et les spectacles.

En conclusion, Beeman mentionne que :

«Theatre does even more than engage participants and spectators in the immediate context of the theatrical event. It evokes and solidifies a network of social and cognitive relationships existing in a triangular relationship between performer, spectator, and the world at large» (1993 : 386).

Cette remarque invite d'emblée à examiner davantage le milieu théâtral en relation avec la société où il prend place.

Cependant, depuis ce temps, les anthropologues ne semblent pas s'être davantage penchés sur le théâtre d'intervention. Mentionnons l'incursion dans ce domaine de Danielle Lepage qui a réalisé un mémoire de maîtrise sur la pratique théâtrale dans les organisations et les entreprises du Québec (1999, voir aussi 2004). En préconisant une approche centrée sur l'expérience du spectateur, elle aborde l'usage social du théâtre, en tentant d'identifier les liens entre ce dernier, l'entreprise et la société, tout en se questionnant sur les parallèles possibles entre cette pratique théâtrale et le rituel. Elle s'interroge également sur ce que dévoile cette action artistique sur notre société et sur les changements qui la bouleversent. Perçu comme un acte communicationnel où l'humour est à l'honneur, ce «théâtre d'entreprise» se réalise surtout sur commande. Pour sa part, l'ethnographe Dwight Conquergood décrit la performance notamment comme une tactique d'interventions et un espace alternatif de débats. Il introduit donc l'activisme comme un des aspects à analyser. Plus précisément, «a performance studies agenda should [...] revitalize the connections between artistic accomplishment, analysis, and articulations with communities» (Conquergood 2004 : 319).

reprend également le tableau élaboré par le praticien et théoricien Richard Schechner (voir la section 1.2.6) qui compare le rituel et le théâtre, l'un étant création collective et l'autre création individuelle. Cette dichotomie est critiquable puisque certaines formes de théâtre utilisent la création collective.

1.2.2) Philosophie et théâtre

Durant l'antiquité, Aristote réfléchit dans sa *Poétique* à la tragédie comme imitation d'événements qui, en provoquant des émotions, libère les spectateurs de ces émotions, c'est-à-dire qui opère la catharsis (2003). Au 18^e siècle, Denis Diderot s'intéresse à cet art et en fait le sujet de son *Paradoxe sur le comédien* (2000). Il croit que les émotions ressenties par les spectateurs ont un effet sur eux et peuvent éventuellement changer des comportements. Contrairement à ce dernier, Jean-Jacques Rousseau affirme, dans sa fameuse *Lettre à d'Alembert*, que le théâtre n'a pas ce pouvoir parce qu'il n'est qu'illusion (1987). Au début du 20^e siècle, Georg Simmel, comme beaucoup d'autres philosophes avant et après lui, s'est interrogé dans *La philosophie du comédien* sur l'art de l'acteur qui «consiste à rendre sensible» (2001). En donnant ces quelques exemples, nous constatons que le théâtre a toujours fasciné les philosophes, que ce soit sur l'interprétation des comédiens, l'impact du spectacle sur le public ou sa place dans la société.

1.2.3) De la métaphore théâtrale à l'étude des événements publics

Surexploitée pour certains, la métaphore théâtrale est abondamment utilisée pour décrire des phénomènes sociaux. Le sociologue et anthropologue Erving Goffman l'emploie pour qualifier la présentation de soi dans la vie quotidienne (1973). En effet, sa «dramaturgic perspective» caractérise la façon dont un individu guide et contrôle l'idée que les autres se font de lui (Hannerz 1980 : 205). Toutefois, bien qu'éclairante pour analyser les représentations, sa démarche n'aborde pas le théâtre en tant que tel. Se rapprochant davantage de cette voie, l'anthropologue Don Handelman s'intéresse à l'étude des événements publics «because they constitute dense concentrations of symbols» (1990 : 9). Cependant, les événements publics demeurent un vaste ensemble qui regroupe aussi bien les festivals que les spectacles en tout genre (voir Lamarre et Djerrahian 2004, Bramadat 2001, Greenhill 2001, Olazabal et Frigault 2000, Mac Dougall 1997). Handelman catégorise ces événements en ceux qui présentent, ceux qui modèlent et ceux qui représentent les aspects de la vie (1990, voir aussi 1997). Une typologie un peu limitative car certaines formes théâtrales chevauchent les trois catégories.

1.2.4) Sociologie et théâtre

Le sociologue Jean Duvignaud a consacré de multiples recherches au théâtre, au spectacle, au rire, au don du rien, etc. (1965). Croyant fortement à la capacité de réciprocité gratuite des humains et au théâtre comme révélateur et transformateur du social, Duvignaud est un précurseur dans ce domaine (voir Le Breton 2004). Puis, le sociologue David Le Breton sillonne le travail du comédien, son investissement émotionnel, affectif et corporel qui font «jaillir les formes imaginaires en puisant dans le fond commun de signes qu'il partage avec son public» (1998 : 201). Dans un autre ordre d'idées, le sociologue Christian Rinaudo s'est intéressé au Théâtre Lino Ventura - situé dans un quartier de Nice représentatif du phénomène de banlieue- et à sa programmation pour réfléchir sur l'interculturalité. Il cherche à «voir comment, dans ce contexte, des traits culturels peuvent être mobilisés comme des éléments de définition des situations et des individus» afin de «promouvoir une salle de spectacle ouverte sur l'extérieur tout en gardant un ancrage populaire» (2001 : 210-212). François Régimbal, quant à lui, vient de déposer un mémoire de maîtrise dont le point d'ancrage est la prise de parole dans un contexte de participation citoyenne. Dans un de ses chapitres, il traite d'une intervention théâtrale du point de vue des organisateurs et des participants (2005).

1.2.5) Anthropologie théâtrale

En s'inspirant des écrits du sociologue Marcel Mauss sur les techniques du corps quotidien (1960), l'anthropologie théâtrale étudie le «comportement de l'être humain quand il utilise sa présence physique et mentale dans une situation de représentation organisée selon des principes qui ne sont pas ceux de la vie quotidienne» (Barba et Savarese 1995 : 7). Plus précisément, Eugenio Barba et ses collègues recherchent les principes universels de la préexpressivité à la base des techniques du corps extraquotidien, c'est-à-dire la présence scénique (Barba 1995)⁵. Néanmoins, cette approche vise d'abord à comprendre les techniques, leur apprentissage interculturel

⁵ Eugenio Barba a fondé l'International School of Theatre Anthropology en 1979 au Danemark. Il a également fondé l'Odin Theatret à Oslo en 1964, troupe dont il est encore le directeur. En 1988, cette troupe crée la pièce *Talabot* basée sur l'histoire de l'anthropologue Kirsten Hastrup. Cette dernière raconte d'ailleurs son expérience comme sujet et objet d'une création théâtrale dans son chapitre *The symbolic violence. On the loss of self* (1995 : 123-145).

(Schechner 1995), la nature transculturelle des performances (Watson 1996) et leur analyse interculturelle (Pavis 1996a).

1.2.6) «Performances studies»

L'anthropologue Victor Turner et le praticien et théoricien de théâtre Richard Schechner, précurseurs des études interdisciplinaires, des théories de la performance et des performances culturelles, se sont influencés mutuellement et ont développé des approches similaires. À la fin des années 1960, Turner a commencé à trouver des espaces communs d'intérêts pour les anthropologues, les sociologues et les spécialistes du théâtre, en critiquant les frontières étanches entre les disciplines (1985) et en remettant en question le regard ethnocentriste porté aux performances non-occidentales (Balme 1999). Turner a identifié «les performances sociales» comprenant le drame social associé à la vie et «la performance culturelle» incluant le drame esthétique associé à la scène. Cette dernière englobe aussi bien le rituel, le théâtre et le film qui tirent leur inspiration du drame social et lui apportent également des explications sur sa signification (Turner 1985, voir aussi 1982, 1990). Pour sa part, Schechner s'intéressait à «how ritual and theatrical traditions become enfolded in performance and in their dynamic incarnation act as a reflexive metacommentary on the life» (Préface de Turner dans Schechner 1985 : II). La représentation, l'interaction avec le public et la transmission des connaissances dénotent une certaine importance pour Schechner (1985). À l'époque, l'attention se projetait sur l'interrelation entre les phénomènes performatifs et les rituels dans les sociétés non occidentales.

Cette approche, qui observe spécialement la théâtralité des rituels et considère depuis peu la ritualité du théâtre, sert d'assise à deux maîtrises récentes. Une, en anthropologie, explore l'aspect rituel de l'improvisation (Besnaïnou 1997) et l'autre, en communication, examine l'utilisation du clown comme intermédiaire de changement à l'intérieur d'une interaction ritualisée (Vaudrin-Charette 2001)⁶. Les «Performances

⁶ Leur cadre conceptuel se développe autour de la notion de *rite de passage* de Van Gennep qui se divise en trois phases : 1) préliminaire ; 2) liminaire ; 3) postliminaire. Les auteurs complètent avec le concept de *phase liminaire* de Turner qui signifie l'entre-deux, le temps fort du rituel où se constitue le

studies» réunissent aujourd'hui des spécialistes de divers domaines autour des questions concernant la création artistique en général (voir Fabian 2004, 1991, 1990 ; Conquergood 2004 ; Schechner 2004). D'ailleurs,

«Performance studies is a promising context for exploring issues of cultural and creativity in relation to the challenges of 20th century science and technology, changing knowledge industries, shifting configurations of the global and local, and issues of equity and social justice» (Kirshenblatt-Gimblett 2004 : 51, voir aussi 1998).

1.2.7) Ethnoscénologie

Le pendant européen des «Performances studies», l'ethnoscénologie⁷, théorisé notamment par Jean-Marie Pradier, étudie les «pratiques performatives⁸», c'est-à-dire les comportements humains spectaculaires organisés, de divers groupes et communautés culturels du monde entier (2001, 1998, 1996). Cette nouvelle science où la transdisciplinarité se trouve valorisée, englobe l'anthropologie théâtrale de Barba et l'étude des performances culturelles de Turner et Schechner, tout en posant un regard critique sur ces approches. Les anthropologues s'y associant ont développé leur problématique surtout autour des formes spectaculaires traditionnelles⁹ et leur évolution à travers le temps (Hamayon 2001, Hell 2001, D'Ans 1996 et Giacche 1996).

communitas, c'est-à-dire le moment où les participants forment une collectivité engendrée par l'événement rituel.

⁷ Ce néologisme provient du grec, *ethnos* souligne l'extrême diversité des pratiques en dehors de toute référence à un modèle dominant, *scéno* de *skênê*, associé aux pratiques théâtrales, et de *skénos*, c'est-à-dire le corps, et de *logie* qui signifie étude. L'ethnoscénologie est apparue officiellement le 3 mai 1995 à Paris.

⁸ «Pratique performative» vient du néologisme proposé par Jerzy Grotowski, metteur en scène et théoricien du théâtre, dans la leçon inaugurale qu'il présenta en 1997 lors de sa réception à la chaire d'anthropologie théâtrale au Collège de France (Pradier 2001). L'anthropologue Claude Lévi-Strauss, dans son introduction à l'œuvre de Mauss, soulignait le travail amorcé sur les techniques du corps et mentionnait que «cette connaissance des modalités d'utilisation du corps humain serait, pourtant, particulièrement nécessaire à une époque où le développement des moyens mécaniques à la disposition de l'homme tend à le détourner de l'exercice et de l'application des moyens corporels» (1960 : XIII). La création de l'ethnoscénologie répond à ces attentes selon l'ethnomusicologue Gilbert Rouget (1996). Par contre, Jean-Marie Pradier reproche à Lévi-Strauss de s'arrêter aux simples activités physiques alors que ces «modalités d'utilisation du corps humain» peuvent concerner les activités cognitives, symboliques et spirituelles (1998).

⁹ «Les arts traditionnels sont ceux-là qui sont issus d'un long usage et transmis de génération en génération» (Khaznadar 2001 : 18). L'opposition entre arts traditionnels et création «n'a pas lieu d'être dans la mesure où les *arts traditionnels* qui sont en évolution permanente sont une création permanente de leurs interprètes à partir d'un savoir-faire que leur ont transmis leurs ancêtres» (*op. cit.* : 20).

L'ethnoscénologie est une discipline en plein essor (voir Duvignaud et Khaznadar 2001, 1996), car il existe maintenant un réseau international de chercheurs, organisant des colloques sur le sujet et offrant des cours dans certaines universités. Cette discipline s'inscrit dans la voie de l'anthropologie culturelle avec toutes les remises en question qui s'appliquent aujourd'hui. Des critiques concernant sa définition (Rouget 1996) ou encore son manque de méthodologie (Pavis 2001) sont formulées par certains chercheurs, mais en considérant qu'elle est une science jeune donc à élaborer, elle demeure une approche inspirante pour réfléchir sur la pratique théâtrale.

1.2.8) L'apport des études littéraires

Certains auteurs rapportent les expériences d'une troupe, d'autres théorisent cette forme théâtrale et enfin plusieurs ouvrages regroupent des comptes rendus de diverses pratiques dans des espaces physiques et temporels variés (Van Erven 2001, Biot, Ingberg et Wibo 2000, Cohen-Cruz 1998, Colleran et Spencer 1998, Mac Dougall et Stanley Yoder 1998, Schutzman et Cohen-Cruz 1994, Ebstein et Ivernel 1983). Comme nous le verrons dans le prochain chapitre, chaque exemple de théâtre d'intervention (politique, communautaire, thérapeutique, etc.) appuie une ou plusieurs causes, du féminisme à la lutte contre la guerre. De plus, les recherches sur le théâtre en milieu postcolonial, portant sur l'expression identitaire et les revendications politiques, peuvent également servir à la réflexion sur l'utilité sociale du théâtre (Balme 1999, Plastow 1998, Gilbert et Tompkins 1996, Stone Peters 1995, Benson 1992). Ces auteurs perçoivent ce processus de création et de revitalisation comme une façon de redécouvrir et de réinterpréter des éléments, ce qui rend une société particulière potentiellement capable de s'auto-transformer (Crow et Banfield 1996). Finalement, chaque pratique théâtrale possède ses particularités, à cause du contexte caractéristique du lieu de création.

1.3) Questions et objectifs de recherche

L'état des recherches sur le théâtre d'intervention a suscité chez moi un intérêt grandissant pour ce genre de pratique, pour le contexte dans lequel ce théâtre se déroule et pour les raisons amenant les comédiens amateurs et professionnels à opter pour ce

genre d'action théâtrale. Enfin, sans nier l'existence de ritualité dans l'activité théâtrale, ma recherche aborde le théâtre d'intervention sous d'autres aspects, lesquels sont exposés ci-après et présentés en détail dans le prochain chapitre.

1.3.1) Entrée en matière

Depuis 2002, l'Unité théâtrale d'intervention loufoque (UTIL) crée des pièces de théâtre, en interrogeant les phénomènes néfastes causés par la mondialisation, la privatisation, la militarisation, le racisme, etc. De plus, cette troupe de théâtre regroupe, selon les projets, d'une trentaine à une cinquantaine de jeunes adultes montréalais, comédiens amateurs bénévoles, sensibles à ces enjeux. Les participants interagissent d'une manière critique avec les différents environnements qui les entourent : social, politique, écologique et économique. Ils sont considérés comme des initiateurs de changements sociaux aux niveaux local et global. Loin de croire au déterminisme social, ils s'affirment en opposition au système capitaliste, à la surconsommation, aux interventions armées post 11 septembre, etc. et s'inscrivent alors comme porteur et créateur d'une façon alternative de vivre en société. En mobilisant leur imaginaire créatif et leurs émotions, ils créent des pièces de théâtre qui sensibiliseront les spectateurs à ces problématiques.

Cette recherche ne privilégie pas l'aspect rituel comme cadre d'analyse puisqu'il a été exploité à maintes reprises dans les études anthropologiques. Nonobstant le manque de références littéraires, cette recherche permet d'allier mes connaissances anthropologiques avec mon expérience théâtrale, afin d'effectuer une analyse exploratoire. UTIL a la particularité d'être à la jonction de différents milieux (théâtral, animation, éducation, militant, politique, etc.), ce qui rend l'étude de cette troupe, également, à la jonction de bien des domaines : anthropologie, sociologie, théâtre, etc. Cette situation complexifie la recherche où tout doit être articulé, non pas dans des compartiments séparés et individuels, mais bien au sein d'une toile mettant à jour les liens entre ces milieux et ces domaines.

1.3.2) Questions

Mon étude vise à comprendre pourquoi les participants d'UTIL se servent du théâtre comme outil d'intervention et comment l'utilisent-ils pour provoquer une prise de conscience chez le public et, plus largement, pour amorcer des changements sociaux ? Plus précisément, dans une perspective de mondialisation, quels sont les liens entre leur cheminement personnel, les thèmes de création et l'impact recherché de leurs interventions théâtrales avec le local et le global ? Au sein de la troupe, en quoi font-ils preuve de l'exercice d'une réflexivité et d'une «agency» individuelles et collectives ? Finalement, les dimensions imaginatives et émotionnelles occupent-elles une place déterminante chez les participants, dans le processus de création et dans la façon de toucher les spectateurs ? Cette étude peut-elle «saisir l'impact de la déterritorialisation sur les ressources imaginaires d'expériences vécues locales» (Appudrai 2005 : 96) ? Cette démarche permettra assurément d'explorer des pistes de réponse à la question suivante : qu'est-ce que ce théâtre nous apprend sur ceux qui le pratiquent -leur identité-, sur le monde dans lequel ils vivent et les changements qui l'ébranlent ?

1.3.3) Objectifs

Afin de répondre à ces questionnements, ma recherche et mon travail de terrain sur UTIL avaient comme objectifs spécifiques : 1) de mettre à jour les structures décisionnelles, les contraintes monétaires et législatives qui influencent les choix créatifs; 2) d'identifier les sujets de discussions à la base de la création collective, les moyens utilisés par la troupe pour les transformer en pratique théâtrale et de cerner les désaccords entre les participants quant aux objectifs et / ou aux moyens à utiliser, et comment s'expriment ces divergences ; 3) d'analyser le processus de création et la forme des spectacles avec les notions de représentation symbolique, d'éducation sociale, de l'affect et du rationnel ; 4) d'expliquer le choix des lieux de représentations, comment ces espaces sont investis par la troupe de théâtre et négociés selon les contraintes liées aux réglementations de la ville ; 5) de documenter la trajectoire de vie des participants pour comprendre davantage leur choix d'utiliser le théâtre comme outil d'intervention, leur convergence dans la même activité militante et pour savoir s'ils partagent entre-eux les mêmes perspectives politiques ; 6) de réfléchir sur le sens que les participants

donnent à leurs actions théâtrales et à l'impact qu'ils croient que la création a sur eux et sur le public qui assistent à leurs spectacles.

1.4) Considérations méthodologiques

La réalisation d'une maîtrise comme exercice méthodologique de mener à terme une recherche, de sa formulation à sa synthèse en passant par le terrain -si précieux aux anthropologues- immerge l'étudiant dans une série de questionnements. Il faut ensuite se compromettre en faisant des choix réfléchis et les assumer pleinement en les expliquant.

1.4.1) Anthropologie chez soi

Accomplir une recherche dans sa propre société amène son lot d'interrogations, car les distances géographiques et temporelles entre les sujets de mon étude et moi-même s'estompent. D'ailleurs, l'anthropologue Gérard Althabe remet en question le principe formulé par Claude Lévi-Strauss «selon lequel la condition d'étranger est nécessaire à la compréhension du dedans d'une société» (Althabe 2001 : 11). En effet, selon l'ethnologue François Laplantine, l'expérience de l'ethnographie se décrit comme un étonnement de ce qui est le plus familier, c'est-à-dire de ce que nous vivons quotidiennement dans la société que nous habitons (1996). Alors, ma recherche ne s'inscrit pas dans un schéma anthropologique classique (voir Hastrup 1987), mais bien dans une procédure repensée au sein de l'espace urbain montréalais, mon lieu de vie.

1.4.2) Anthropologie et théâtre

En commençant mon travail de terrain, je me suis inspirée de la démarche adoptée par l'anthropologue Deirdre Meintel, lorsqu'elle a mené son enquête au sein d'une église spiritualiste à Montréal (2003), démarche qui elle-même se base sur l'approche de l'anthropologue Jeanne Favret-Saada pour étudier la sorcellerie dans le Bocage (2001). Je ne compare pas la troupe de théâtre à un mouvement religieux, il s'agit seulement pour moi «d'entrer dans l'univers des significations» en participant à certains exercices et en prenant la majorité de mes notes d'observation après les rencontres (Meintel 2003 : 39). Cependant, c'est avec un crayon et un calepin à la main que j'ai assisté aux

discussions précédant ou suivant les exercices de création¹⁰. La pratique du théâtre requiert une implication physique de la part des comédiens et je n'ai eu d'autre choix que d'investir également mon corps, non pour copier ce que faisaient les autres, mais bien pour créer.

Une troupe de théâtre peut facilement se comparer à une famille ou encore à une micro-société, les liens se solidifiant au fil des ateliers de théâtre et des représentations. De plus, un processus de création requiert un «abandon de soi», ce qui expose la vulnérabilité des comédiens. Ils doivent donc se sentir en confiance pour se laisser aller dans leurs dédales émotifs et imaginatifs. En tant que chercheuse, je me devais d'être respectueuse de cette chimie fragile au sein du groupe. Cependant, selon Victor Turner : «Anthropologists, by their training, are not qualified to investigate the training of actors in ritual, ritualized theatre, and more secular types of cultural performance» (Préface de Turner dans Schechner 1985 : II). Pour Turner, les anthropologues sont davantage préoccupés par les textes, les institutions, les protocoles et les coutumes que par le comment d'une performance, l'évanescence et la relation totalement mémorable qui se développe de façon imprévisible entre les acteurs et leur audience (*op. cit.*). Afin de remédier à cela, «le travail sur le terrain consisterait, pour le théâtre-anthropologue, à vivre au sein de l'équipe, au sens large, qui a conçu et préparé le spectacle, pendant et avant les répétitions, à infiltrer le milieu culturel où s'inscrit la pratique spectaculaire» (Pavis 1996a : 254). Comme le comédien «est marqué, presque stigmatisé, par la technique de jeu qu'il a incorporée», l'analyste a tout intérêt à connaître, et si possible à avoir expérimenté lui-même ces techniques corporelles (*op. cit.* : 240). L'ethnoscénologue ne doit pas être «un simple observateur, un descripteur du visible. Dans le meilleur des cas, il devrait lui-même avoir l'expérience de la pratique afin de ne pas dévitaliser par intellectualisation le phénomène qu'il étudie» (Pradier 2001 : 54).

¹⁰ Voici une petite situation cocasse concernant cette méthode. Durant un atelier, j'avais pris en note les mots émergeant d'une «tempête d'idées» sur le thème de la privatisation, l'animatrice, elle, les avait inscrits sur une grande feuille installée sur le mur. Quelques jours plus tard, ne retrouvant plus cette feuille, elle m'a téléphonée en sachant que je possédais la liste de ces mots.

1.4.3) Anthropologue et comédienne

Je suis comédienne autodidacte depuis environ quinze ans et j'ai collaboré à une trentaine de pièces de théâtre (répertoire, création, création collective) en tant que comédienne, metteuse en scène ou auteure. Cet intérêt m'a menée à suivre des cours universitaires sur l'histoire du théâtre et à participer à des stages de jeu. Mon cheminement me porte de plus en plus vers une pratique «quasi-professionnelle» de cet art. Je dois donc avouer que cette passion a influencé le choix de mon sujet de recherche pour l'obtention de ma maîtrise. L'anthropologie m'offrait un angle d'approche très intéressant pour réfléchir sur le théâtre d'intervention. Selon les auteurs précédemment cités, j'avais donc l'expérience requise pour étudier ce sujet.

Durant mon terrain de recherche, j'ai côtoyé des jeunes comédiens amateurs, ayant moins d'expérience que moi et qui, lorsqu'ils ont appris ces détails sur ma vie, m'ont parfois vue comme une personne ressource. De plus, l'animatrice (comédienne professionnelle) du groupe que j'ai suivi, me demandait régulièrement mon avis sur la création théâtrale. Ma condition d'observatrice se confondait alors à celle «d'œil extérieur» (position du metteur en scène sans la fonction directive), si précieux lors d'une création artistique. Je n'avais pas prévu cette situation au départ, car partager mes impressions signifiait avoir, possiblement, une influence sur la création en cours. En prenant en compte que ma présence affectait déjà l'objet étudié (Laplantine 1996, Hastrup 1995), j'ai donc accepté cette place que les autres m'assignaient, tout en gardant en tête que consentir à participer de près, amènerait également une «subjectivation» (Favret Saada 2001). Cependant, Jean Jamin, en parlant des travaux de Michel Leiris, mentionne que «l'observateur fait partie de l'observation» et qu'en «introduisant la subjectivité dans l'observation, il considère que c'est en l'assumant, en la poussant au maximum, source inévitable d'erreur, qu'on peut en faire le calcul et atteindre ce faisant à l'objectivité» (Armel 1992 : 21).

1.5) Procédures de recherche

Afin d'atteindre les objectifs de cette recherche, mon étude s'est divisée en plusieurs phases, dont un travail de terrain au sein d'UTIL, où j'ai effectué une collecte

de données basée sur de l'observation-participante et une série d'entrevues semi-dirigées, réalisées avec les membres et les organisateurs d'UTIL. Cette réflexion anthropologique sur le théâtre, à la lumière des concepts choisis (local, global, réflexivité, «agency», imagination, émotion et identité), constitue une orientation particulière qui n'est pas sans causer des difficultés méthodologiques.

1.5.1) Phase exploratoire

À l'automne 2002, j'ai eu connaissance de l'existence d'UTIL par l'intermédiaire d'un courriel envoyé par une amie qui elle-même l'avait reçu d'une connaissance. En janvier 2003, j'ai laissé ma curiosité me mener à une de leur réunion de présentation et c'est ainsi que mon pré-terrain a débuté, au moment où UTIL créait sur le thème de la mondialisation. J'ai alors participé à une escouade, c'est-à-dire à un des sous-groupes de la troupe, et j'ai averti les autres participants que je m'inspirerais de nos activités dans mes travaux universitaires. J'ai donc expérimenté de façon intensive ce type de création théâtrale. Puis, j'ai décidé de faire du théâtre d'intervention mon sujet de maîtrise et d'UTIL mon étude de cas. Suite à cela, j'ai réalisé quatre premières entrevues avec des participants et une animatrice de la session hiver 2003, afin de tester ma grille de questions. Finalement, à l'automne 2003, j'ai assisté à la journée des Rencontres internationales du théâtre d'intervention (RITI) à l'Université du Québec à Montréal (UQAM), ce qui m'a alors révélé, au-delà des écrits, cette pratique théâtrale au Québec.

1.5.2) Recherche documentaire

J'ai amorcé le recensement de la littérature au cours de la période exploratoire de la recherche. Afin de pallier le manque contraignant de documentation concernant le théâtre d'intervention en anthropologie, des ouvrages variés ont été consultés et plusieurs analogies furent expérimentées tout au long de ma scolarité de maîtrise. Comme le théâtre d'intervention est à la jonction de plusieurs domaines, cette exploration a dû être très diversifiée. Des bibliothèques universitaires à celles des écoles de théâtre, j'ai pu finalement rassembler une revue de littérature non exhaustive, mais sûrement amplement suffisante pour élaborer ma réflexion. Des monographies et des

articles en anthropologie, en sociologie, en études littéraires et théâtrales ont été consultés afin de circonscrire et cibler ma problématique.

1.5.3) Travail de terrain et observation participante

Dans le cadre d'une étude anthropologique, l'observation participante consiste en un processus d'apprentissage pour le chercheur qui est exposé et impliqué dans la routine des participants de l'étude. La participation se traduit par la présence du chercheur à l'événement qu'il observe et son immersion dans ce même événement, tandis que l'observation demande un certain recul de la part du chercheur face à la situation observée (Schensul et al. 1999). L'observation participante est un va et vient continu entre ces deux pôles, ce n'est jamais tout à fait l'un, ni tout à fait l'autre. Plusieurs facteurs peuvent déterminer le degré d'intégration du chercheur au sein du groupe étudié, comme son âge, son genre, sa langue, son ethnie, etc. (*op. cit.*). Personnellement, je crois que mon âge et mon expérience en théâtre ont influencé l'acceptation de ma présence.

J'avais projeté d'effectuer mon travail de terrain à l'automne 2003, mais j'ai dû attendre, car UTIL n'a pas été active durant cette période, à cause de l'obtention tardive de financement, et a recommencé ses activités seulement à l'hiver 2004. Lors de la relance, avec l'autorisation de la coordonnatrice, de l'agente d'éducation et des animateurs, j'ai assisté aux deux «rencontres d'informations / inscriptions», à cinq «rencontres débats» organisées par l'agente d'éducation, à une réunion d'animateurs et à quatre interventions ponctuelles présentées à des manifestations ou à des événements artistiques.

Entre temps, je me suis intégrée à une des quatre escouades d'UTIL, celle du lundi soir. Consciente de mes objectifs, l'animatrice de cette escouade m'a invitée à suivre son travail et les participants ont accepté ma présence au sein de leur collectif. La nécessité d'un consensus de groupe à ce sujet traduit bien l'idéologie démocratique véhiculée par la troupe. Du mois de février au mois de mai 2004, je me suis jointe à cette escouade pour leur rencontre hebdomadaire d'une durée de trois heures. Pendant

les trois premières semaines, j'ai accompli, avec les participants tous les exercices proposés par l'animatrice. Ensuite, pour ne pas intercéder dans la création de leur spectacle, j'ai seulement exécuté le réchauffement physique avec eux. Ainsi, j'ai trouvé ma place dans le groupe, en participant davantage au début, et je n'ai rien brusqué, en laissant ma position d'observatrice prendre de l'ampleur au fur et à mesure des ateliers de création. J'ai assisté à tous leurs spectacles, moments où j'ai occupé des rôles multiples : photographe, costumière, accessoiriste, etc. En aidant l'animatrice à distribuer les cartes postales informatives, j'ai aussi eu à expliquer aux spectateurs le mandat d'UTIL et la thématique abordée dans la pièce de théâtre. Finalement, j'ai également remplacé une des comédiennes lors de la dernière présentation du *Tango de la privatisation*. Pendant cette même période, j'ai rencontré une fois la coordonnatrice et l'agente d'éducation et j'ai effectué neuf entrevues, une avec la fondatrice, une autre avec l'animatrice de l'escouade du lundi et les autres avec sept participants. Finalement, durant trois jours de l'été 2004, j'ai accompagné les animateurs aux Rencontres internationales du théâtre d'intervention (RITI) à Victoriaville.

Depuis la fin de mon terrain de recherche, je suis restée impliquée de près et de loin avec UTIL. En effet, j'ai participé à une escouade à l'automne 2004 et, à l'hiver 2005, j'ai effectué un stage d'animation avec les animateurs d'UTIL. Puis, j'ai participé à une escouade au printemps 2005 portant sur le thème du racisme. J'ai alors obtenu le consentement du conseil d'administration de la troupe de théâtre pour imbriquer dans mon mémoire une analyse de ces créations fort intéressantes. Pour ce faire, j'ai réalisé trois entrevues supplémentaires sur ce sujet. Il va sans dire que ce contact continu avec UTIL nourri et approfondi ma réflexion.

1.5.4) Entrevues et profil des informateurs

Afin de produire des données qualitatives ciblées, l'entrevue semi-dirigée combine la flexibilité et l'ouverture des entrevues non structurées et l'aspect sondage des entrevues dirigées (Schensul et al. 1999). Lors de l'élaboration de mon questionnaire, je me suis inspirée de celui développé par les sociologues Anne Quéniart et Julie Jacques, pour leur enquête sur les jeunes femmes militantes au Québec (2004). J'ai posé

des questions sur le cheminement personnel des participants, puisque «désinstitutionnaliser et déglobaliser la démarche anthropologique conduit nécessairement à porter une attention accrue aux parcours individuels» (Augé 2001a : 132). Puis, l'aspect subjectif de l'expérience des participants et les motifs de leur implication au sein de la troupe ont constitué le canevas de mes interrogations.

Ma grille d'entrevue (annexe 1) s'est modifiée légèrement au fil des interviews. Elle se divise en cinq sections et selon que la personne soit participante, animatrice ou fondatrice, certains thèmes ont été plus ou moins approfondis. Tout d'abord, il y a une série de questions sur leur trajectoire de vie, puis sur leur expérience à l'étranger, leur engagement local et leur implication quotidienne, par exemple leur participation à des projets de coopération internationale, de bénévolat, leur choix de consommateurs, etc. et ensuite, sur leur sens de l'engagement, soit leur description du militantisme, les enjeux sociaux qui les préoccupent, etc. Une autre section concerne leur expérience dans le domaine artistique et plus précisément en théâtre avant d'orienter l'entrevue sur leur implication au sein d'UTIL, à savoir le comment, le pourquoi, le public ciblé et l'impact qu'ils croient que leur pièce a eu sur eux et sur les spectateurs. L'entrevue se termine avec une discussion sur l'association du théâtre et du militantisme. En me référant à ma grille d'entrevue comme un aide-mémoire, je me laissais l'initiative de «creuser» certaines réponses et quelques fois, de dévier, pour aller chercher d'autres informations «spontanées».

En deux ans, j'ai enregistré seize entrevues semi-dirigées d'environ une heure et demie chacune. Les personnes interviewées étaient la fondatrice, deux animatrices et treize participants. De ce dernier groupe, onze étaient des femmes et deux des hommes. Cet échantillon d'informateurs est représentatif, car les femmes sont toujours plus nombreuses que les hommes au sein d'UTIL. Il semblerait que cela soit une tendance générale, car à la rencontre du Comité permanent du théâtre d'intervention (C_Pti 2005), les femmes praticiennes étaient largement sur-représentées. Pourquoi est-ce un monde de femmes ? Cette recherche ne répond pas à cette question, mais une piste de réponse serait peut-être l'engagement communautaire, sociale et artistique que demande le théâtre d'intervention.

Mis à part la fondatrice et les animatrices, mes informateurs sont âgés entre 18 et 29 ans, la moyenne d'âge étant de 23 ans. Ce corpus est également représentatif sur cet aspect puisque le plus jeune participant s'étant impliqué à UTIL a seize ans et les plus âgés dans la quarantaine, mais la majorité des participants se situent dans la vingtaine. Évidemment, il y a des différences dans leurs expériences de vie, mais leurs aspirations et leurs réflexions sur le monde sont comparables. Une des caractéristiques d'UTIL est la mouvance de ses participants ; effectivement, très peu restent plus d'une ou deux sessions. La majeure partie de mes répondants ne se sont pas engagés à plus long terme, certains parce qu'ils partaient en voyage, d'autres avaient moins de disponibilité à cause de leurs études ou s'impliquaient aussi dans une autre activité. Néanmoins, un noyau d'anciens s'est formé au fil des sessions et une participante ainsi qu'une animatrice interviewées en font partie. Depuis 2002, certains sont revenus à cause d'une ouverture dans leur horaire, c'est le cas de trois de mes informateurs. Cet aller-retour des participants est représentatif et illustre bien la situation d'UTIL.

1.5.5) Analyser

À la fin de mon terrain, il m'a semblé avoir une somme impressionnante de données qui devaient être classifiées, codées et mises en forme. Ce qui fut fait et en voici le résultat. Mon corpus se divise en quatre catégories : 1) mes observations ethnographiques ; 2) mes entrevues enregistrées ; 3) la documentation écrite comprenant les courriels officiels d'UTIL, les courriels de l'animatrice et des participants de l'escouade du lundi, le rapport de l'ONG et le site Internet de la troupe ; 4) la documentation visuelle et radiophonique, soit les entrevues aux médias, les photographies et les films documentaires. D'abord, j'ai transcrit chacune de mes entrevues, en insérant ensuite dans un tableau les informations descriptives. Puis, je les ai résumées selon les grands thèmes abordés avant de réaliser une analyse transversale pour comparer ce que chaque participant avait mentionné. J'ai également mis au propre mes notes de terrain en procédant à un premier triage des informations. J'ai relu les multiples courriels et documents de la troupe en sélectionnant les renseignements pertinents. Pour terminer, j'ai écouté, regardé et visionné de nouveau les entrevues, les

films et les photographies en notant et en choisissant les éléments importants et les images qui serviront à illustrer mon mémoire.

Une lecture et une relecture attentive des synthèses ainsi produites m'ont permis de voir émerger la trame de mon mémoire. En effet, l'analyse des données les reconfigure sous une forme plus malléable et permet à l'anthropologue de raconter son histoire à propos du groupe et des gens qui sont au centre de sa recherche ; l'interprétation de cette histoire permet à l'anthropologue de décrire à un lecteur ce qu'elle signifie (Le Compte et Schensul 1999). Cette analyse thématique comparative a mis en lien les données d'observation et de la documentation (écrite, audio, visuelle) avec les réponses aux questions obtenues en entrevue afin de faire ressortir les différents niveaux de signification.

1.5.6) Écrire

La dernière étape, mais non la moindre, la rédaction du mémoire où les données recueillies prennent tout leur sens. Cela s'est concrétisé dans un travail de va-et-vient incessant entre la documentation, mes notes (terrains, entrevues, etc.) et mon mémoire. Tout en laissant apparaître les propos de mes informateurs, c'est-à-dire leurs mots, leurs expressions et leurs idées, je devais aussi m'affirmer en tant qu'auteure et assumer le fait que je construis plus que je ne reproduise (Laplantine 1996). Mon écriture fixe à travers la langue mon regard sur ce phénomène théâtral.

Au cours de mon travail d'écriture, une interrogation a surgi. En effet, comment nommer les gens qui s'impliquent dans UTIL ? Ils ne se définissent pas nécessairement comme des comédiens ou des acteurs, ni comme des professionnels ou des amateurs. La fondatrice, les animatrices et moi-même ne sommes pas à l'aise avec la dénomination «non-acteur», car elle oppose trop distinctement néophyte et professionnel. Même si elle est employée par Augusto Boal (2004), personnellement, je pense que si une personne, même sans expérience théâtrale préalable, fait du théâtre, elle n'est déjà plus dans la classe «non-acteur». Il se cache derrière ces mots des catégories parfois

contraignantes et réductrices du milieu théâtral¹¹. Alors, j'ai pris la décision d'utiliser, la majorité du temps, le terme «participant».

1.5.7) Encore plus...

Dernièrement, en novembre 2005, j'ai assisté à la rencontre du Comité permanent du théâtre d'intervention (C_Pti) à Québec qui a réuni une cinquantaine de praticiens. Mis sur pied suite aux Rencontres internationales du théâtre d'intervention (RITI 2004), ce comité a déterminé trois axes d'action pour les sous-comités qui se sont formés à cette réunion : 1) communication et réseautage ; 2) définition et reconnaissance (subventions) et 3) formation. Je vais m'impliquer dans un de ces comités, car je crois y avoir ma place en tant que chercheure engagée (Bourdieu 2002) et comédienne.

1.6) Pertinence de l'étude

Cette recherche est un complément intéressant aux explorations et aux réflexions innovatrices sur le sujet du théâtre d'intervention, puisque cet objet d'étude a été très peu analysé en anthropologie et en sciences humaines. De plus, un mouvement se dessine à l'horizon, il est même déjà amorcé, car pour la première fois depuis les années 1960-1970, les praticiens québécois du théâtre d'intervention se rencontrent, s'organisent en comité d'action et se mobilisent pour faire reconnaître leur pratique auprès du milieu artistique et des instances gouvernementales afin d'obtenir du financement. Certes, ceci n'est sûrement pas étranger au contexte actuel, qui voit les acteurs sociaux se coordonner en large réseau pour réagir à la mondialisation capitaliste. De plus, cette recherche s'avère pertinente pour contribuer, de façon aussi minime soit-elle, au développement des études anthropologiques sur les phénomènes théâtraux, tout en poursuivant le but d'avoir une meilleure compréhension de la mobilisation sociale par l'art.

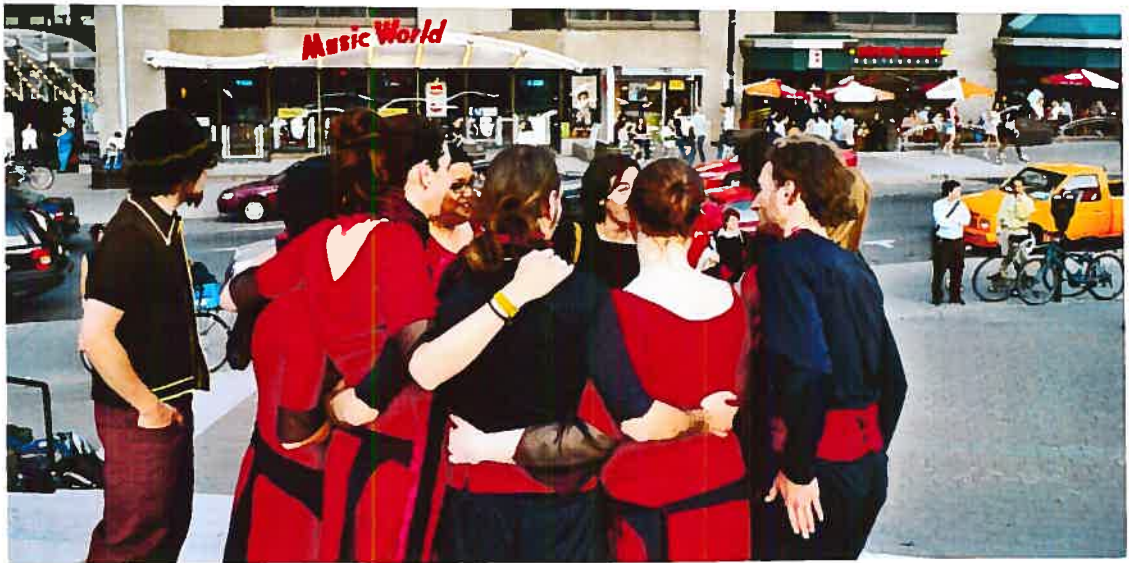
¹¹ Selon la fondatrice d'UTIL : «Non-acteur ça sonne bizarre, amateur ça fait bizarre [...] c'est presque péjoratif aussi quand on dit «ça fait amateur» [...]. Sans expérience... puis tu es pas un acteur ? Ben oui, mais oui tu es un acteur, si tu joue, tu es un acteur [...]. Il y a le côté professionnel, mais quand on sait que, je sais pas moi, 80% des acteurs professionnels gagnent moins que 5 000 par année [...]. C'est une chasse gardée comme tout le reste» (Andrée).

1.7) Conclusion

Il est donc à propos de réfléchir sur la place de l'art en général, du théâtre d'intervention en particulier, au sein de notre société québécoise, canadienne et mondiale. Le besoin de documenter et d'analyser en quoi le théâtre peut être un outil de changements sociaux devient évident lorsque je constate l'impact de ce type de théâtre sur les participants et les spectateurs. L'étude d'UTIL et de ses participants, sous l'angle non pas du rituel, mais de l'interrelation entre le local, le global, la réflexivité, l'«agency», l'imagination, l'émotion et l'identité, révèle leur vision du monde et leur inscription dans ce dernier qui s'expriment au travers de leurs créations théâtrales. Avant de passer à la présentation d'UTIL, il importe de situer historiquement cette pratique et d'expliquer les concepts qui serviront à son analyse.

Chapitre 2

Cadre théorique et conceptuel de la recherche



3. Représentation d'UTIL sur l'esplanade de la Place des Arts, Montréal 2004 *Le Tango de la privatisation*

Thème : privatisation
Source : photo personnelle

*«Le théâtre d'intervention est théâtre d'intelligence, de mises en rapport. Il n'est pas simple miroir. Il interpelle, il invite à établir des liens entre les préoccupations quotidiennes, les manifestations politiques du pouvoir et les réalités de l'organisation sociale [...]. Plus que toute autre forme théâtrale, il évolue, se multiplie, se transforme [...]. Les luttes sont mouvantes, le théâtre d'intervention aussi»
(Beauchamp 1985 : 47).*

La deuxième partie de ce mémoire débute par l'élaboration d'une définition du théâtre d'intervention. Ensuite, afin de mieux saisir de quelle façon l'art théâtral est devenu un instrument critique de l'univers social et un outil d'intervention au cours de l'histoire, notamment en Europe, aux États-Unis et au Québec, une perspective historique succincte sera développée. Nous verrons donc émerger les liens et les influences qui relient ces multiples pratiques à travers les temps et les pays, lesquels fournissent également des référents théoriques et pratiques à UTIL, troupe de théâtre au centre de cette étude. Nous terminerons par le survol du cadre conceptuel où les idéologies et les concepts clés, qui influencent et soutendent la pratique du théâtre d'intervention, seront explicités, pour aborder ce théâtre comme un outil de changement social.

2.1) Définition du théâtre d'intervention

Un des axes de travail du Comité permanent du théâtre d'intervention (C_Pti) est la reconnaissance auprès du milieu artistique et du gouvernement et, afin d'y arriver, le comité doit d'abord formuler une définition inclusive, ce qui n'existe pas vraiment encore au Québec. Circonscrire cette pratique s'avère donc une priorité, mais représente un exercice complexe, vu la diversité des participants, des procédés, du public cible, etc.

2.1.1) Une terminologie multiple

Je me suis d'abord confrontée à une multitude d'appellations : théâtre d'intervention, théâtre engagé, théâtre d'agitation, théâtre de propagande, théâtre d'agit-prop, théâtre de guérilla, théâtre radical, théâtre de lutte, théâtre de guérison, théâtre politique, théâtre de sensibilisation, etc. Une variété de nominations qui prouve la diversification de la pratique et les différenciations conceptuelles et idéologiques que cela engendrent. Toutefois, ces genres se côtoient, s'influencent, se recoupent et demeurent peu documentés par la littérature.

2.1.2) Définition officielle du RITI

Lors des Rencontres internationales de Théâtre d'Intervention (RITI 2003), Maureen Martineau, du *Théâtre Parminou*¹², a fourni cette définition comme base préliminaire à la discussion.

1. La mission du théâtre d'intervention : Les compagnies théâtrales et les praticiens qui se revendiquent de la démarche du théâtre d'intervention souscrivent à une mission de théâtre populaire, engagé socialement et politiquement, à donner une voix aux populations vivant tout type de domination, d'injustice ou d'exclusion et à améliorer leur capacité d'analyser leurs réalités et les mécanismes qui régissent nos sociétés.
2. La pratique : Dans sa pratique, le théâtre d'intervention se définit surtout par son mode de création participatif qui implique les artistes dans la communauté, de façon à développer avec le public visé une démarche de réflexion critique autant dans le processus de création que de diffusion.
3. La création : Les productions théâtrales des compagnies de théâtre d'intervention, résultant du travail de création participative, sont souvent du type « spectacles-autonomes », c'est-à-dire jouées par les artistes professionnels de la compagnie elle-même et parfois de type « spectacles-ateliers », c'est-à-dire réalisés par des personnes de la communauté désirant prendre elles-mêmes la parole sur scène.
4. La diffusion : En matière de diffusion théâtrale, les compagnies de théâtre d'intervention et les praticiens se donnent pour mission générale de s'adresser prioritairement à la population qui, en raison de sa situation économique, sociale, culturelle, géographique, etc., se trouve ordinairement écartée du champ culturel théâtral.

¹² Fondé en 1973, le *Théâtre Parminou* s'installe à Victoriaville en 1976 et continue d'être très actif aujourd'hui (voir Engelbertz 1989 et Martineau 2000).

2.1.3) Autres définitions inspirantes

Selon le professeur en création littéraire Zakes Mda, «optimal intervention is the ideal balance between intervention and participation that engenders the highest level of conscientisation» (1993 : 171). En d'autres termes, une «intervention» est réalisée lorsqu'une troupe «performe» sans aucun contact préalable avec son public cible, sans participation de la communauté. À l'autre extrémité du schéma de Mda, une «participation maximale» nécessite que les gens de la communauté créent la pièce. Alors pour Mda, le degré de conscientisation sera plus élevé lorsque la communauté prend part à la performance et lorsqu'une intervention est également effectuée pour provoquer des questionnements et des discussions. Cette définition permet d'entrevoir l'idée de l'impact d'une intervention théâtrale.

La professeure en art dramatique Jan Cohen-Cruz nomme le genre de pratique artistique qui nous intéresse le «radical street performance» (1998) : «Radical» parce que cette action artistique questionne les relations de pouvoir dans nos sociétés ; la «street» servant d'espace de jeu afin que la performance soit vue par un large public ; et «performance» désigne un comportement expressif, réalisé pour être regardé par des spectateurs. Ce type de théâtre questionne les rapports de force à l'extérieur de l'enceinte théâtrale habituelle afin d'atteindre un public varié et nombreux. Cette dernière définition met l'accent sur le contenu du message véhiculé. Celui-ci, ainsi que le processus de création, l'impact sur les participants et l'impact sur le public constituent donc des aspects importants à évaluer pour définir «l'interventionnisme spectaculaire» (Biot 2000 : 28).

2.1.4) Critères importants selon la fondatrice d'UTIL

La section qui suit se base exclusivement sur l'entrevue menée avec Andrée, la fondatrice d'UTIL dont la biographie sera présentée dans le chapitre 3. Les critères qu'elle juge important en théâtre d'intervention se divisent en huit catégories. Premièrement, il faut «*sentir où est le besoin*» parce que le théâtre d'intervention ne

s'invente pas. Il s'agit alors d'être conscient de ce qui se passe dans «*ton*» monde, d'«*avoir des oreilles et puis des yeux ouverts*».

«Il y a la synergie entre les participants, entre les mouvements, qu'est-ce qui se passe pour le moment dans ta société [...] ton petit truc : ça vas-tu juste faire joli [...] ou bien ça va peut-être inciter quand même à aller dans un sens de réel changement ?» Andrée

Deuxièmement, les praticiens du théâtre d'intervention ne peuvent pas travailler seuls, il faut qu'ils trouvent le bon partenaire, c'est-à-dire qu'ils travaillent en collaboration avec des ministères, des écoles, des organismes, des syndicats, etc.

«C'est parce que ce partenaire-là, il a la même philosophie, le même point de vue au niveau enjeu social que toi [...] et puis il a besoin de théâtre [...]. Comme nous, le théâtre, on a besoin de partenaires qui sont intégrés et enracinés dans un milieu particulier [...]. D'avoir besoin l'un de l'autre et de se compléter.» Andrée

En outre, c'est une bonne chose d'avoir plus d'un partenaire, sinon les praticiens du théâtre d'intervention risquent d'être restreints et même contraints.

Troisièmement, les praticiens de théâtre d'intervention ont besoin de temps. Du temps pour fouiller le sujet, faire des recherches, comprendre les subtilités et donner ainsi des assises solides à la création sans être démagogues.

«Il est interdit d'aller vite, si tu vas vite en théâtre intervention, tu te plantes automatiquement [...]. Faire de la création collective ça prend trois fois plus de temps [...]. Si tu veux t'intégrer, si tu veux que ça l'ait un sens par rapport au public, il faut que tu le connaisses ton public, il faut que tu vives avec eux, il faut que tu l'aimes ce monde-là, il faut que tu parles le même langage.» Andrée

Quatrièmement, les praticiens doivent se demander pour quel public ils créent la pièce de théâtre. La réponse va dépendre du thème, du partenaire, de ce qu'ils veulent dire à ce moment là. Le «tout public» n'existe pas, il n'y aura jamais au même moment, dans le même lieu, des gens de Montréal, des régions, des jeunes, des vieux, des ouvriers, des chômeurs, des étudiants, etc. La question à poser par rapport au thème traité est la suivante : qui voulons-nous rejoindre et quand ce public est-il minimalement

réceptif ? En effet, il faut trouver le moment clé *«où la personne est là, prête à l'écouter, à avoir une seconde d'attention»*.

Cinquièmement, le lieu est immanquablement lié au public que les praticiens désirent rejoindre. Au sein d'UTIL, certains membres tiennent au côté impromptu de la présentation dans les lieux publics, ils insistent sur l'importance de réinvestir et de se réapproprier ces lieux collectifs. Par contre, toujours selon Andrée, cela ne devrait pas devenir une contrainte ni une obligation. Les praticiens peuvent créer un événement où les gens viennent les voir et il est alors possible de présenter la pièce dans des organismes.

Sixièmement, les praticiens doivent se poser comme question : qu'est-ce qu'ils veulent dire et comment veulent-ils le dire ? Plus précisément, que souhaitent-ils dénoncer, défendre, agiter et propager ? Puis, quels sont les moyens, les formes théâtrales à déployer ? Il y a une myriade de réponses : le chœur, le clown, le masque, le mime, la musique, la chanson, le texte, etc. Les possibilités sont infinies quant au sujet à traiter (le fond) et à la manière de l'exploiter théâtralement (la forme).

Septièmement, les praticiens doivent prendre en considération les gens avec qui ils travaillent : *«Quelles sont leurs connaissances au niveau de la thématique, au niveau politique, au niveau enjeux ?»* Est-ce qu'ils auront besoin d'aller chercher des informations sur le thème ? Puis, *«qu'est-ce qu'ils connaissent au niveau artistique ?»*. Selon la fondatrice d'UTIL, une fois que l'on a répondu à ces questions, la forme *«vient toute seule»*. Effectivement, l'animateur doit tenir compte des habiletés de ses participants et ajuster l'orientation artistique. Finalement, un processus de création a besoin de brassage d'idées et, pour ce faire, il faut promouvoir les rencontres intergénérationnelles, s'ouvrir aux gens d'autres cultures et côtoyer des personnes de différents milieux, tout en étant capable de l'assumer.

Finalement, à cause de cet ensemble de points, les critères d'évaluation d'une œuvre de théâtre d'intervention sont complètement différents des critères habituels du milieu artistique (ex. la qualité du jeu, de la mise en scène, de la technique, etc.) et des

critères des subventionneurs (ex. l'impact). L'impact interne, «*ce que ça fait sur toi*» et sur le groupe de participants, peut se constater aisément à l'aide d'une discussion ou d'un questionnaire. L'impact extérieur direct peut être également vérifié assez facilement : est-ce que les spectateurs restent, regardent, applaudissent ? Par contre, l'impact extérieur à long terme est un aspect souvent plus important pour les subventionneurs que pour les praticiens.

«L'impact est tellement extrêmement difficile à calculer et à voir et à objectiver et à mathématiser que..., mais c'est important de se poser des questions [...]. Si tu prends pas le temps de réfléchir sur l'impact, oui tu travailles inutilement, dans le fond, on n'a pas d'énergie à perdre [...]. L'impact, par rapport au public en tant que tel, c'est quoi que tu as semé comme graine dans la tête de quelqu'un ? Là, tu le sais pas, parce que quelques fois c'est comme six mois plus tard que les choses vont revenir, qui va avoir une application.» Andrée

Ensuite, faire des erreurs n'est pas malheureux, il est seulement important de savoir pourquoi et de développer des connaissances pour éviter de les répéter.

«[Faire l'] évaluation de ton propre projet [...]. As-tu fait une bonne analyse des enjeux ? [...] Qu'est-ce que tu défends ? [...] Tu défends ta peau, tu défends celle des participants, les citoyens ? [...] Si c'était parfait, s'ils avaient entendu ton message [...] ils ont tout compris, tout reçu, qu'est-ce que ça changerait dans leur vie ?» Andrée

En effet, un des dangers à éviter est de s'auto-satisfaire par sa pensée et sa pratique. Par exemple, «*le théâtre est un merveilleux outil pour éduquer et informer la population analphabète*», mais «*tu peux faire du théâtre pendant 150 ans, si tu poses pas la question, pourquoi ils sont analphabètes [rire], tu te crées de l'emploi*». L'intervention doit donc comprendre un avant, un pendant et un après en lien avec la problématique et en partenariat avec le groupe visé, les organismes, le gouvernement, etc., afin que la pièce de théâtre ne soit pas juste de la création d'emplois. Selon la fondatrice d'UTIL, parfois «*tu es tellement dans le bain que tu te rends plus compte comment... à quel jeu tu joues toi-même*». Il est facile alors de faire des campagnes d'illusion et non des campagnes de sensibilisation.

2.2) Le théâtre d'intervention : les faits marquants

L'histoire du théâtre, dense et complexe, ne peut se décrire de façon monolithique et linéaire¹³. Faire ce travail, à travers les oeuvres dramatiques, ne pourrait être complet sans le souci de l'époque où ces dernières ont été présentées. En effet, chaque création théâtrale s'inscrit dans un contexte politique, social et économique particulier et s'intéresser à cet art nécessite une connaissance des conditions de création et des différentes conjonctures historiques. Un bref survol de l'histoire du théâtre engagé et politique permettra de mettre en relief les points saillants concernant ce médium comme instrument critique de l'univers social.

2.2.1) Le Théâtre politique

Il est difficile de dater la naissance du théâtre dit d'intervention¹⁴. Il prendrait ses racines dans les arts à caractère subversif ou à visée réformatrice. Déjà, à l'époque de la Grèce antique, le philosophe grec Aristote accordait au théâtre le pouvoir de purger les passions du public (2003). En s'identifiant aux personnages, les spectateurs pouvaient se purifier de leurs émotions néfastes à eux-mêmes et à leur société (Maréchaux 2001). Plusieurs auteurs argumenteront sur le pour et le contre de cette catharsis et cela encore de nos jours (voir M. David 1995). Néanmoins, afin de circonscrire ce survol historique, intéressons-nous à l'Europe de l'ouest au siècle dernier. Au début du XXe siècle, certains auteurs critiquaient l'utilisation de l'art par la classe dominante pour masquer les horreurs de la vie. Ces créateurs s'opposaient au style «naturaliste» qui reproduisait la vie sur scène, «car tenter de substituer la réalité à sa représentation, c'est nier la théâtralité» (Hubert 2001 : 395).

¹³ Cet art est originaire de la Grèce antique et «théâtre» provient du mot grec *theatron* qui désigne tout lieu d'où l'on peut voir (Maréchaux 2001). Selon le Petit Robert, c'est seulement au XVIe siècle que le terme s'applique à l'art de la représentation. Le «théâtre» est donc associé à une tradition européenne du spectacle, comme nous le rappelle l'anthropologue Piergiorgio Giacche (1996). Cependant, l'activité théâtrale résulterait soit des pratiques du shamanisme ou encore des comportements rituels, comme les célébrations du cycle de fertilité, concentrés davantage chez les sociétés sédentaires pré-historiques (Beeman 1993). De plus, les rituels religieux serviraient de modèle au rituel social ou au drame social qui eux influenceraient la performance culturelle dont le théâtre fait partie (Tuner 1985).

¹⁴ J'emploie «théâtre d'intervention» puisque la troupe de théâtre à la base de cette recherche s'inscrit dans ce mouvement. Néanmoins, il faut préciser, que ce genre est polysémique puisqu'il peut être utilisé, autant par la gauche que par la droite politique, à des fins de sensibilisation ou de propagande dans les deux cas.

Les théoriciens et praticiens Vsevolod E. Meyerhold en Russie, Erwin Piscator et Bertolt Brecht en Allemagne, témoins des événements marquants de cette époque, comme la révolution russe et l'avènement du nazisme, voyaient dans le théâtre un lieu de réflexion¹⁵. Ils se donnèrent pour mission de dévoiler les causes des conflits sociaux et d'amener le spectateur à une prise de conscience politique (Hubert 1998). Meyerhold affirmait que «le théâtre peut jouer un rôle immense dans la transformation de tout ce qui existe» (Meyerhold 1961 dans Aslan 1967 : 124). Piscator prônait un théâtre documentaire qui «a pour mission d'intervenir de manière active dans le cours des événements» (Piscator 1929 dans Aslan 1967 : 595). Brecht a théorisé le concept de *distanciation* :

«Ce qui se comprend tout seul est d'une certaine manière rendu incompréhensible, mais à seule fin d'en permettre ensuite une meilleure compréhension. Pour passer d'une chose connue à la connaissance claire de cette chose, il faut la tirer hors de sa normalité et rompre avec l'habitude que nous avons de considérer qu'elle se passe de commentaires» (Brecht dans Hubert 1998 : 245).

Finalement, le processus de *distanciation* provoque une prise de conscience chez le public afin de le conduire à une action politique concrète. Par exemple, dans *Mère Courage et ses enfants*, Brecht met en scène sa pièce durant la guerre de Trente Ans au 17^e siècle : la distance temporelle permet de réfléchir sur le présent à travers le passé (1987). De plus, le personnage de la mère dévoile les contradictions de la société puisqu'elle désire continuer l'exploitation lucrative, à cause de la guerre, d'une cantinière ambulante, mais souhaite également l'avènement de la paix. Finalement, elle perd ses trois enfants dans ce conflit armé et poursuit seule son commerce. Cette fin tragique oblige les spectateurs à se questionner : comment faire pour qu'éventuellement cela se termine autrement ou ne se reproduise pas ?

¹⁵ Né en 1878, Vsevolod E. Meyerhold a créé certaines mises en scène qui militaient pour la révolution, accusé ensuite de négliger le réalisme socialiste sa troupe est dissoute en 1938, il est arrêté et exécuté en 1940. Erwin Piscator, né en 1893 et mort en 1966 en Allemagne, fondait à Berlin le Théâtre Prolétarien en 1920. Il a fui son pays en 1933 pour y revenir après la Deuxième Guerre mondiale. Bertolt Brecht, né en 1898 et mort en 1956, collabora avec Piscator en 1927. Il quitta l'Allemagne en raison de l'arrivée de Hitler au pouvoir, mais il y retourna après la guerre.

2.2.2) Agit-prop et théâtre d'intervention en Europe (France)

Se développant parallèlement au théâtre politique, le théâtre d'agit-prop provient de *l'Organisation pour une culture prolétarienne* créée en Russie dès 1906 pour «donner au prolétariat sa propre culture de classe afin d'organiser ses forces dans la lutte pour le socialisme» (Jotterand 1970 : 18). En France dans les années 1930, le théâtre d'agitation propagande, connu également sous le nom de théâtre ouvrier, était principalement soutenu par le parti communiste (Ivernel 1983a). Il s'agissait d'un théâtre amateur, militant hors des contraintes et des conventions des institutions traditionnelles, qui popularisait les mots d'ordre du Parti à l'aide de sketches (Pandolfi 1964a). Ce type de théâtre recevait donc l'appui d'un parti politique, contrairement aux troupes de théâtre qui s'en distanciaient après 1968. En effet, à la suite du mouvement de contestation de mai 68, à la jonction du théâtre politique et du théâtre quotidien, apparaît la création collective (Hubert 1998). À ce moment, un changement de terminologie et d'idéologie s'opère : l'agit-prop glisse vers le théâtre d'intervention et le but de ce dernier devient l'éducation du peuple. Des troupes, comme le *Théâtre du Soleil*, se rendent dans les usines et les écoles et veulent désacraliser, démocratiser et décroïsonner le théâtre, c'est-à-dire le rendre accessible, non hiérarchisé et abolir la frontière entre amateurs et professionnels (Voltz 1983)¹⁶.

Par contre, une différenciation est alors effectuée entre démocratisation culturelle et démocratie culturelle. La première :

«Implique qu'une culture soit rendue accessible à tous. Il s'agit de faire participer à une culture prédéfinie la plus grande partie possible de la population et notamment ceux qui ont été défavorisés à ce point de vue par leur héritage familial et intellectuel» (Mangon 1983 : 161).

Alors que la seconde «part de valeurs culturelles assumées par divers groupes en vue de les maintenir et de les développer ou d'acquérir les moyens d'en créer de nouvelles» (*op. cit.*). En réaction contre l'imposition d'une culture bourgeoise, certains penseront qu'«il n'y aura de réel théâtre populaire que quand il sera «du peuple» et «au peuple» et non

¹⁶ À la demande de Michel Foucault, le *Théâtre du Soleil* monte en 1971 un spectacle avec les militants du Groupe Information Prison (Bonnaud 1983). Situé à la Cartoucherie à Paris, le *Théâtre du Soleil*, fondé en 1964, existe toujours aujourd'hui sous la direction d'Ariane Mnouchkine.

seulement «pour le peuple» (Ivernel 1983b : 141). Ces pratiques interventionnistes s'essoufflèrent à l'aube des années 1980 et les structures collectives se désagrégèrent, les démarches théâtrales devenant plus individuelles et centrées autour d'une production plutôt que sur une compagnie (Féral 1995).

2.2.3) Le Théâtre politique et d'intervention en Amérique

Pendant ce temps en Amérique, un théâtre politique voit également le jour dans les années 1930, sous l'influence du mouvement communiste (Jotterand 1971). Puis, au cours des années 1960 aux États-Unis, le théâtre est porté dans la rue avec des metteurs en scène comme Julian Beck, qui dirige alors le *Living Theater* (Hubert 1998)¹⁷. C'est une période fertile en création politiquement engagée. Effectivement, c'est en 1962 que Peter Schumann fondait le *Bread and Puppet Theatre* à New York¹⁸. Cette troupe utilisait des marionnettes plus grandes que nature pour sensibiliser les gens, notamment, à la guerre du Vietnam. Leurs spectacles leur permettaient de s'exprimer davantage sur le monde, car «il y a beaucoup de choses qu'on ne peut pas dire en parlant» (Kourilsky 1971 : 137). Ce groupe était également en lien avec la *San Francisco Mime Troupe* créée en 1959 par Rony G. Davis, un des théoriciens du *Théâtre de Guérilla* (voir Lesnick 1973)¹⁹. Ce type de théâtre devait enseigner, montrer la voie du changement et en donner l'exemple (Jotterand 1971).

En réponse à une suggestion de Davis, Saul Gottlieb, membre du *Living Theater*, crée en 1968, à New York, le *Radical Theatre Repertory* : un regroupement des théâtres radicaux des États-Unis destiné à organiser des tournées, des festivals et des conférences. Une vingtaine de troupes, dont celles déjà mentionnées, y sont affiliées et

¹⁷ Cette compagnie de théâtre, fondée en 1947 par Julian Beck et Judith Malina, assignait au théâtre un rôle de contestation permanente. Beck et Malina ont d'ailleurs été les élèves de Piscator, lors de son séjour aux États-Unis (Pandolfi 1964b). Malgré la mort de Beck, Malina poursuit leur œuvre encore aujourd'hui.

¹⁸ En 1974, le *Bread and Puppet Theatre* s'installe dans le Vermont où il se trouve toujours. Lors de la manifestation contre la guerre en Irak, se déroulant le 15 mars 2003 à Montréal, cette troupe était présente et fournissait des costumes à des bénévoles, qui désiraient participer à la manipulation et l'animation de leurs marionnettes géantes. Des membres d'UTIL ont d'ailleurs répondu à leur appel.

¹⁹ Cette troupe existe toujours à San Francisco, Californie.

traitent de thèmes variés, comme l'anarchie, la sexualité, la drogue, etc. (Jotterand 1971). S'y retrouvent également des troupes de Noirs américains liées de près ou de loin au mouvement des *Black Panther*, qui, par le théâtre, exprime leurs revendications sociales (Fabre 1983). Plus au sud, Augusto Boal commence à réaliser des mises en scène au Brésil à partir de 1956. Il théorise le *Théâtre de l'opprimé* afin «que les spectateurs deviennent des protagonistes et que ces nouveaux protagonistes utilisent le théâtre non seulement pour mieux connaître la réalité, mais pour la transformer» (1983 : 156, voir aussi 1996). En utilisant ce qu'il nomme le *théâtre invisible*, il incite le public à se positionner dans une situation dont il ignore «l'origine fictive», faisant ainsi de lui un «acteur social» (2004)²⁰. Par la suite, avec le *théâtre forum*, il supprime les barrières entre les comédiens et le public en faisant participer ce-dernier à l'action dramatique²¹.

2.2.4) Le Théâtre d'intervention au Québec : les années 1960-1970

Au Québec, l'agit-prop n'a pas été pratiquée (Beauchamp 1985) et le théâtre d'intervention s'est développé à partir de la fin des années 1960 avec un «caractère centripète» (David 1997 : 86). Ce genre était très prisé pour sensibiliser les spectateurs à certaines causes : projet national, féminisme et pour véhiculer les préoccupations relatives aux problèmes sociaux et politiques des Québécois. Les pièces de ces troupes engagées, souvent des créations collectives, s'inspiraient «des théories de Brecht, de Boal, de l'agit-prop, du théâtre de contestation américain» (Greffard et Sabourin 1997 : 84). Ces groupes de théâtre tentaient d'informer et de «politicize the spectators to such an extent that they would eventually undertake to radically reform society» (Nardocchio 1986 : 81). De plus, la majorité des troupes s'organisait en coopérative autogérée à but non lucratif.

²⁰ Le *théâtre-invisible* implique qu'une scène soit jouée hors du théâtre et au milieu de gens qui ignorent qu'ils assistent à une représentation (Boal 1996).

²¹ Le *théâtre-forum* permet aux spectateurs d'intervenir directement dans l'action dramatique en prenant la place d'un comédien qui ne joue pas le personnage à la source du problème et ainsi, le «spect-acteur» tente de résoudre le conflit (Boal 1996).

Par exemple, *Le Grand Cirque Ordinaire* avait la ferme intention de mettre ses spectacles «à la portée d'une population jusque-là défavorisée dans le domaine culturel» (Engelbertz 1989 : 297)²². *Le Théâtre Parminou*, le plus connu aujourd'hui, refusait le théâtre d'auteur, le vedettariat, la structure hiérarchique et le marché traditionnel (Martineau 2004 et 2000, Labonté 1999, Hébert 1993, Gruslin 1983). Dans le manifeste du *Théâtre Euh !*, les artistes écrivaient que :

«Montrer les différentes structures et démontrer les différents mécanismes qui sont les vases de la société dans laquelle nous vivons, ce n'est pas suffisant. Il faut avant tout prendre parti et se situer personnellement. À partir de ce point, on peut s'entendre sur la collectivité que nous formons, inventer d'autres modèles, d'autres structures, d'autres libertés» (Sigouin 1982 : 58, voir aussi 1977)²³.

L'initiative de la fondation de ces différentes troupes est venue des étudiants en théâtre qui ressentaient le besoin de créer en commun et de se détacher des contraintes institutionnelles (Engelbertz 1989). Par contre, pour d'autres collectifs, ce fut le cheminement inverse. En effet, c'est un groupe composé de militantes de comités de femmes qui se sont regroupées pour fonder le *Théâtre Des Cuisines* en 1973 (Engelbertz 1989)²⁴. Finalement, les troupes les plus radicales se sont installées en région en s'intégrant à la vie d'une communauté afin d'appuyer les luttes des travailleurs et dénoncer «toutes les formes d'aliénation sociale» (Greffard et Sabourin 1997 : 84).

2.2.5) Le Théâtre d'intervention au Québec : les années 1980-1990

À la suite de l'échec référendaire de 1980, l'effervescence contestataire s'étiole, le théâtre politisé est laissé de côté par la majorité des troupes qui l'exerçait, la création collective est révolue (Greffard et Sabourin 1997). Effectivement, il faut considérer le référendum «comme un élément décisif dans un ensemble social perturbé, un peu déboussolé : ce qui tenait lieu de consensus jusque-là s'est effondré, mais on ne voit pas

²² En 1969, Raymond Cloutier fonde avec d'autres artistes *Le Grand Cirque Ordinaire* qui réalise l'année suivante une pièce de théâtre intitulée *T'es pas tannée, Jeanne d'Arc ?*, pour proposer un questionnement sur l'histoire du Québec (Greffard et Sabourin 1997, Godin 1995, Engelbertz 1989). Le groupe se dissout vers 1976.

²³ Fondé en 1970 à Québec, *Le Théâtre Euh !* s'est dissout en 1978.

²⁴ Le *Théâtre des cuisines* existe toujours à Rimouski (O'Leary 2004).

quelles certitudes y substituer» (J. C. Godin 2000 : 60). Les praticiens du théâtre politique «sont confinés dans des circuits parallèles où ils poursuivent leurs tâches d'animation et d'éducation populaire» (Gruslin 1985 : 32). De plus, les années 1980 ont également coïncidé avec la réduction des subventions dans le secteur du théâtre (voir Colbert 1982 pour la situation financière du théâtre au Québec), ce qui explique en partie la disparition de certaines troupes et l'apparition d'un nouveau genre de théâtre d'intervention, celui réalisé sur commande dans les organismes communautaires, les syndicats, les écoles et même au sein des entreprises, notamment, pour la prévention de la santé et de la sécurité au travail (Labonté 1999)²⁵. Le *Théâtre à la carte* fondé en 1984 à Québec, devenu *TAC com* en 1998, est un bon exemple d'une troupe de théâtre transformée en entreprise de communication qui vise «l'expansion et dont les relations avec ses ressources humaines sont avant tout basées sur un rapport d'affaire» (Lepage 1999 : 117).

Depuis le début des années 90, les auteurs écrivent «des pièces qui constatent plus qu'elles ne contestent, pièces qui se limitent –sans être limitatives- à faire le portrait d'une certaine décadence des mœurs, de la pensée, du corps» (D. Godin 2000 : 5). Ce type de théâtre rappelle les formes du «théâtre politique» où un auteur fait part de ses réflexions politiques et sociales à travers sa pièce en faisant appel à des comédiens professionnels. Toutefois, cette période voit aussi la naissance de nouvelles troupes de théâtre. Par exemple, la troupe *Mise au Jeu*, créée en 1991, utilise les techniques du théâtre forum d'Augusto Boal (Paventi 2002). Puis, *Le Théâtre Aphasique* fondé en 1992, travaille pour la réadaptation des personnes aphasiques (voir Brais 1999 pour le théâtre thérapie) et *Le Théâtre des Petites Lanternes* créé en 1998, veut «donner à une communauté la possibilité de développer un sentiment d'appartenance par le biais de la création» (Séguin 2004 : 102). Ce type de théâtre restait dans l'ombre et ne faisait pas les manchettes des journaux.

²⁵ Jouant au départ pour un public en milieu communautaire, le *Théâtre Parminou* s'est adapté en tentant de maintenir sa mission sociale et aujourd'hui, les comédiens se produisent parfois dans les entreprises privées (Labonté 1999, Martineau 2000).

2.2.6) Au Québec aujourd'hui

Les premières Rencontres internationales de théâtre d'intervention (RITI) qui se sont déroulées à Montréal et à Victoriaville (2003-2004) ont regroupé des praticiens d'un peu partout à travers le monde, où trois générations se sont rencontrées, ceux qui étaient là en 1960-1970, ceux qui ont débuté en 1980-1990 et les nouvelles troupes comme UTIL. Au centre des discussions, la mise sur pied d'un réseau international et la formulation d'une définition inclusive du théâtre d'intervention, car chaque troupe développe sa sphère d'intérêt et son champ d'intervention. Effectivement, plusieurs sujets tels l'environnement, les problèmes sociaux et les jeunes servent de base aux créations, lesquelles visent soit l'individu, un groupe particulier ou encore la société en général. Une trentaine de troupes y étaient représentées dont : *Comédia de La Ria* (Alma), *Mise au jeu* (Montréal), *Théâtre des Cuisines* (Rimouski), *Théâtre des Petites Lanternes* (Sherbrooke), *Théâtre Parminou* (Victoriaville), *Théâtre l'Uni-vert* (Sherbrooke), ainsi que UTIL, au centre de cette étude, qui se différenciait quelque peu des autres par son côté plus militant. Ce qui ressort de ces rencontres est la constatation que le théâtre d'intervention des années 2000 est beaucoup moins didactique que dans le passé ; il cherche moins à donner des réponses qu'à provoquer des questionnements dans l'esprit de son public. *Les Cahiers de Théâtre Jeu* ont consacré un numéro spécial au théâtre d'intervention suite à ces rencontres. Il semble qu'un nouveau souffle vivifie cette pratique au Québec²⁶.

2.3) Le contexte de création

Comme nous l'avons vu dans les sections précédentes, le théâtre d'intervention est en lien étroit avec les mouvements sociaux et a comme toile de fond la situation sociale, politique, économique et écologique du lieu où les troupes oeuvrent. Alors, quel est le contexte de création d'UTIL ?

²⁶ Pour ce qui est de la formation, l'Université Concordia offre un baccalauréat en théâtre développement (de la personne, de la communauté) et une maîtrise en art thérapie. À l'Université Laval, le baccalauréat en études théâtrales propose une concentration animation théâtrale et intervention sociale. Le marché est petit, il n'y a donc «*pas besoin de former des gens en théâtre d'intervention dans toutes les écoles, ils vont se retrouver au chômage*» (Andrée, fondatrice d'UTIL).

2.3.1) Mondialisation et globalisation

Le phénomène de la mondialisation «contient» UTIL tout en étant pour elle une source d'inspiration. En effet, ce processus se retrouve au centre des discussions de la troupe de théâtre sous différents sous-thèmes concernant, notamment, les échanges commerciaux internationaux, la surconsommation, la privatisation du vivant et des ressources naturelles, les organismes génétiquement modifiés (OGM), la guerre en Irak, les inégalités sociales, etc. Alors, comment définir ce phénomène ? Pour certains auteurs, globalisation et mondialisation s'utilisent comme des synonymes ; pour d'autres la mondialisation est plus économique tandis que la globalisation inclut tous les secteurs d'activités de la vie humaine²⁷. Plus précisément, la globalisation peut se définir comme étant les processus socio-culturels, démographiques et économiques qui s'installent entre les nations et les transcendent (Kearney 1995). C'est également ainsi que les chercheurs en science politique David R. Cameron et Janice Gross Stein définissent la mondialisation, en ajoutant à cette liste les processus environnementaux, technologiques et politiques mettant en relation les sociétés (2003). Ce phénomène prend ses racines dans l'histoire des contacts entre les peuples et s'intensifie avec les explorations et les conquêtes européennes. Néanmoins, son rythme d'expansion demeure irrégulier, son intensité variable et avec la technologie des transports et de la communication, il prend davantage d'ampleur aujourd'hui (Cameron et Stein 2003). Il comprend la mobilité des symboles, des personnes et des biens. Les frontières nationales sont transcendées par ces échanges et cette mouvance, créant ainsi une interdépendance accrue entre les États-nations.

Cependant, la mondialisation cause, selon certains auteurs, une homogénéisation, une occidentalisation ou encore une américanisation des idées et des cultures. Face à cela, l'essayiste et journaliste Naomi Klein avance que la liberté d'expression, la société démocratique et les espaces de choix individuels sont remis en question à cause de la privatisation graduelle de l'espace public. Cette perte d'autonomie décisionnelle est une

²⁷ Le mot globalisation est un anglicisme apparu à la fin des années 1960. Mondialisation, son équivalent français, est un néologisme ancien qui, à partir des années 1990, colore notre vocabulaire quotidien (Ziegler 2003 : 37-38).

des conséquences de la diffusion massive d'un style de vie orchestrée par les multinationales afin de commercialiser leurs produits (2001).

«La mondialisation n'est pas la mise en lien des hommes sous l'égide de la curiosité, de la connaissance, de la rencontre, de l'égale dignité (Laplantine et Nouss 2001). La mondialisation est un beau mot pour nommer adroitement une réalité plus sordide de colonisation des esprits et des mondes, leur uniformisation sous l'égide de la communication, de la marchandise, c'est-à-dire la prise en otage du monde par l'argent, la rentabilité» (Le Breton 2004 : 158).

Le sociologue Zygmunt Bauman affirme que les dépendances sont globales «tout ce qui se fait localement peut avoir des répercussions sur le plan mondial et bien peu de ce qui est entrepris localement peut légitimement se dire indépendant des pressions mondiales» (2003 : 14). Pour lui, également, la reconstruction d'une humanité commune est possible.

Comme l'anthropologue Ulf Hannerz le mentionne, des microvariations sont perceptibles au sein des sociétés et de nouvelles cultures peuvent aussi voir le jour (1996). C'est-à-dire que des appropriations inédites peuvent être observées dans différentes localités, l'adaptation de la culture hip hop dans différentes zones urbaines (Djerrahian 2003) ainsi que la diffusion de la musique raï (Schade-Poulsen 1997) nous en donnent un bon exemple. Certains chercheurs en histoire affirment, suite à des études sur la musique, que «les processus actuels de mondialisation n'annihilent absolument pas les dynamismes «locaux» d'expressions identitaires» (Jewsiewicki et Létourneau 2000 : 6). Néanmoins, le bilan généralement fait est autant négatif que positif. Finalement, pour l'anthropologue Florence Piron «refuser la déshumanisation, en appeler à la résistance et à la reconstruction d'un projet d'humanité, c'est déjà, en soi, une forme de réhumanisation» (2003 : 10).

2.3.2) Anti-mondialisation et altermondialisation

Il est difficile de constituer la genèse des termes anti-mondialisation et altermondialisation, puisqu'il existe parfois un écart entre l'autodéfinition d'un mouvement, groupe ou individu, et la façon dont ils sont identifiés dans les médias.

Cependant, sans apposer une date précise, il est possible d'en tracer rapidement l'historicité. Il semblerait que l'expression anti-mondialisation soit apparue au milieu des années 1990 pour qualifier le mouvement des personnes et des groupes qui organisaient et participaient à différentes manifestations d'envergure, contre l'OMC (Organisation Mondiale du Commerce), le G-8²⁸, le FMI (Fonds monétaire international), les pourparlers pour la ZLEA (Zone de Libre-Échange des Amériques), etc. Par exemple, des milliers de gens manifestèrent lors de la conférence ministérielle de l'OMC à Seattle aux États-Unis en 1999, contre le sommet du FMI et de la Banque mondiale à Prague en République Tchèque en 2000, contre le Sommet des Amériques à Québec en 2001, pour ne nommer que ces quelques manifestations. Depuis 2001, ces groupes organisèrent les rencontres du Forum social mondial à Porto Alegre au Brésil et à Bombay (Monbaï) en Inde²⁹. Depuis l'an 2000, les médias utilisent davantage l'expression «pour une autre mondialisation» et le concept d'altermondialisation semble être apparu au cours de l'année 2002, pour qualifier les mouvements contre le néo-libéralisme et la mondialisation capitaliste.

Le soulèvement Zapatiste en 1994 semble avoir déclenché une prise de conscience mondiale sur les différents enjeux contemporains, si nous nous appuyons sur le collectif *We are everywhere. The irresistible rise of global anticapitalism* (2003) et sur le texte du sociologue Geoffrey Pleyers concernant l'engagement des jeunes altermondialistes (2004). De plus, selon le chercheur en science politique Daniel Mouchard, les mobilisations contre l'Accord multilatéral sur l'investissement (AMI), négocié au sein de l'Organisation de coopération et de développement économiques (OCDE) durant l'année 1998, apparaissent comme un élément fondateur du mouvement

²⁸ Les Sommets du G8 réunissent les dirigeants de l'Allemagne, du Canada, des États-Unis, de la France, de l'Italie, du Japon, du Royaume-Uni et de la Russie. L'Union européenne y participe également. Le premier sommet à huit a eu lieu en 1998 lorsque la participation de la Russie s'est officialisée. Source : www.g8.fr

²⁹ Ces différents forums ont été organisés en parallèle et en contrepoids des Forums économiques mondiaux (WEF) qui ont eu lieu à Davos, en Suisse.

d'altermondialisation (2003)³⁰. Tout en soulignant l'importance de ce qui précéda, Mouchard propose ce moment comme une date charnière, car l'AMI apparaît comme «une opportunité d'actualisation et d'intensification d'un travail cognitif et organisationnel préexistant» (Mouchard 2003 : 7)³¹. À la suite de ces événements, de plus en plus de gens expriment leur point de vue, leur soutien à un autre monde possible et leur appui au concept fédérateur de développement durable (Matouk 2005). Pensons seulement aux manifestations de 2003, contre la Guerre en Irak, qui se déroulèrent simultanément dans différentes villes à travers le monde et qui mobilisèrent des millions de personnes.

Le terme «altermondialiste» semble convenir davantage aux militants et membres d'UTIL, car ceux-ci utilisent les moyens technologiques employés également par les tenants d'une mondialisation néo-libérale. D'ailleurs pour le mouvement «alter», l'Internet est un outil très important et beaucoup plus efficace que l'étaient les fax et les communications téléphoniques. Cette nouvelle technologie a engendré «un réseau de militants et d'individus disséminés dans de nombreux pays et reliés par des listes d'adresses électroniques et des sites Web» (Deibert 2003 : 124). Finalement, les différentes manifestations de ces dernières années «démontrent que les nouvelles technologies sont capables de faire naître une action politique concertée dans l'arène mondiale» (Cameron et Stein 2003 : 23). Des réseaux se tissent avec l'étranger permettant aux militants d'aborder des questions tant au niveau local que global. Par contre, ces contacts cybernétiques ne peuvent remplacer les réunions et les contacts réels (Pleyers 2004).

³⁰ L'accord de l'AMI réside «dans la libéralisation des conditions d'investissement des multinationales sur les territoires des pays partie prenante à l'accord, donnant même la possibilité aux entreprises de traduire en justice les États si les conditions de concurrence sont distordues» (Mouchard 2003 : 1). En 1961, l'OCDE a succédé à l'Organisation Européenne de Coopération Économique (OECE), qui avait été créée pour administrer l'aide des États-Unis et du Canada dans le cadre du Plan Marshall destiné à accompagner la reconstruction de l'Europe au lendemain de la seconde guerre mondiale. L'OCDE regroupe 30 pays membres. Source : www.oecd.org

³¹ Mouchard se prononce sur le contexte français, qui devait faire face également à l'eupéanisation débutée en 1992 et parachevée avec l'entrée de l'euro en 1999.

2.3.3) Les idéologies : ONG, engagement et militantisme

Nonobstant le fait que la description et la compréhension du rôle de l'organisation non-gouvernementale, qui a chapeauté UTIL, ne se trouvent pas à être un objectif de ma recherche, il s'avère intéressant de s'attarder rapidement au concept d'ONG afin de saisir son éventuel impact sur ce théâtre. Pour l'anthropologue Bernard Hours, les ONG peuvent être des outils de la globalisation ou des lieux de contestation contre les aspects négatifs de ce phénomène, trouvant ainsi un espace d'action dans le mouvement d'altermondialisation (2003). Cependant, elles ne doivent pas être abordées de façon idéaliste, car si certaines d'entre elles travaillent à préserver les biens communs de l'humanité, d'autres, et parfois les mêmes, jouent également un rôle pédagogique dans la diffusion des valeurs et des normes occidentales au sein des sociétés où elles s'implantent (*op. cit.*).

De la structure organisationnelle, passons maintenant aux individus citoyens et militants. Tout d'abord, selon la sociologue Anne Quénart et Julie Jacques, titulaire d'une maîtrise en sociologie, la société québécoise ne fait pas face à «une crise de la participation politique», mais bien à des transformations dans les formes et les modes d'engagement (2004). Autrement dit, «les jeunes sont les acteurs de nouveaux schémas de participation politique, plus éclectiques et bricolés, se vivant en dehors des cadres politiques institutionnels, et ancrés plutôt dans le mouvement associatif» (*op. cit.* : 13). Ce qui ressort de leur recherche sur de jeunes militantes québécoises, c'est que l'engagement représente pour elles une manière de se rendre utile socialement, d'œuvrer à l'amélioration de la société, d'endosser son rôle de citoyen et de passer à l'action. La différence entre «être engagé» et «être militant» apparaît floue, toutefois le dernier semble impliquer une plus grande mise en pratique sur le terrain et n'aurait pas de raison d'être sans le premier.

Le chercheur en sciences sociales Tim Jordan fait d'ailleurs une distinction entre deux types de militantisme. Celui avec un «m» minuscule s'applique aux gens qui désirent «changer la société tout en la conservant» (2003 : 33) et l'autre avec un grand «M» est transgressif et propose de changer les fondements même de la société. De plus,

le sociologue Geoffrey Pleyers qualifie le jeune militant d'«électron libre», c'est-à-dire gardant ses «distances par rapport à toute association mais se réservant le droit d'interagir comme bon lui semble avec les groupes et les organisations qui lui paraissent temporairement mieux correspondre à ses idées et au type d'action qu'il entend mener» (2004 : 127). Selon leurs convictions du moment, les jeunes militants ont donc tendance à se promener d'une association à l'autre, faisant preuve d'une fidélité ponctuelle. En conclusion, on peut résumer ainsi : l'engagement englobe trois dimensions, soit «l'implication, la responsabilité et le rapport à l'avenir», afin de prendre position dans les débats de société et d'avoir une participation citoyenne (Charpentier et *al.* 2004 : 136).

2.4) Théâtre d'intervention : un outil de changement social

Le théâtre d'intervention et ses praticiens peuvent servir à modifier certaines tendances sociales, politiques, économiques et environnementales. Cette idée mise de l'avant sera abordée à travers les notions de local, global, réflexivité, «agency», imagination, émotion et identité. La section suivante est donc une incursion thématique qui élabore et précise ces différents concepts.

2.4.1) Le local et le global

La troupe de théâtre d'intervention existe grâce à ses organisateurs et à ses participants montréalais. Physiquement rattachés à une localité, ils évoluent cependant dans un monde globalisé, c'est-à-dire que chacun peut s'imaginer en relation avec le reste de la planète (Augé 2001a). Cependant, cette idée de global n'existe que si des personnes d'une localité sont en relation avec des gens d'autres localités. Traditionnellement et encore aujourd'hui, le local englobe la vie de tous les jours, les relations humaines de personne à personne et de longues durées. De plus, les expériences sensorielles, considérablement importantes dans la vie humaine, prouvent l'importance du local et explique sa pérennité (Hannerz 1996). Or, avec le phénomène de la globalisation et l'essor des télécommunications, des relations à longue distance sont possibles, sans contraintes de temps et d'espace, ce qui transforme les réseaux individuels et la notion de localité. Le local se «déterritorialise» (Appadurai 2005), il se

détache d'un espace géographiquement situé. La globalisation change le monde que les anthropologues étudient et modifie la façon dont ces derniers l'analysent, puisqu'ils doivent prendre cette réalité en considération. Et «la tâche de l'ethnographie consiste maintenant à élucider une énigme : quelle est la nature du local en tant qu'expérience vécue dans un monde globalisé et déterritorialisé ?» (Appadurai 2005 : 96). Pour répondre à cette question, il est primordial de constater que c'est localement que les mouvements militants se forment puisque l'engagement se vit quotidiennement et c'est ainsi que les jeunes peuvent se mobiliser et participer «aux rassemblements contestataires internationaux» (Pleyers 2004 : 129).

2.4.2) Réflexivité

Comme la « culture³² », l'art théâtral n'est pas statique et immuable. En d'autres mots, le théâtre ne se contente pas d'être seulement le miroir de la réalité, l'utopie d'un monde différent ou encore le renforcement de l'ordre social, il peut servir également d'instrument pour provoquer ou amorcer des changements sociaux. Selon l'anthropologue Victor Turner, le drame social, se déroulant dans la vie quotidienne, et le drame scénique sont en interrelation, puisque ce dernier permet aux humains de se connaître mieux en observant et en participant à des performances (1985). Ce principe de réflexivité est inhérent à l'action humaine et occasionne l'examen et la révision constante des pratiques sociales et individuelles, à la lumière des informations nouvelles concernant ces pratiques mêmes (Giddens 1990). Le regard critique porté sur une action a une influence sur celle-ci et vice-versa. Le théâtre d'intervention, employé comme un outil de transformation sociale par les comédiens, incite ces derniers à réfléchir sur leur propre mode de vie à travers le processus de création. La production finale occasionne chez le spectateur une réaction similaire, du moins c'est le résultat escompté par la troupe.

³² Les guillemets encadrant le mot « culture » soulignent l'aspect contesté de ce concept. Comme le constatait l'anthropologue Clifford Geertz, ce concept a le désavantage de vouloir embrasser trop de réalités à la fois (Geertz 1973 dans Elbaz et Helly 2000). Toutefois, selon Ulf Hannerz, « it is still the most useful key word we have to summarize that peculiar capacity of human beings for creating and maintaining their own lives together » (1996 : 43).

2.4.3) «Agency»

Découlant de la notion de réflexivité attribuée au théâtre et dont les comédiens et les spectateurs font preuve, celle d'«agency», c'est-à-dire la capacité d'agir des êtres humains, semble évidente. Pourtant, cela n'a pas toujours été le cas. Les anthropologues ont réalisé durant les dernières décennies que les « cultures » ne déterminent pas totalement les individus et que ces derniers ont une influence sur celles-ci (Appadurai 2005, Bauman 1992 dans Hannerz 1996 et Hastrup 1995). Il y a donc une grande place pour l'idiosyncrasie chez les humains. En conséquence, les comédiens ne sont pas seulement le véhicule de leur « culture » et de la « mémoire collective »³³ de leur société, ils possèdent aussi le potentiel d'effectuer des actions créatives et innovatrices. Les spectateurs, quant à eux, ne sont pas des êtres passifs qui absorbent de manière inconsciente les messages transmis implicitement ou explicitement durant le spectacle. Ils peuvent créer une distance entre eux et la représentation, pour mieux la critiquer et juger ce qu'ils doivent en retenir comme enseignement. Enfin, ils peuvent changer de convictions et de façon de vivre par un seul acte de volonté humaine.

2.4.4) Imagination

Il est difficile d'aborder l'art théâtral sans mentionner la place importante qu'occupe l'imagination dans le processus de création et dans la constitution des rapports à l'autre, servant de source d'inspiration aux comédiens. Selon les penseurs dans la lignée du sociologue Max Weber, l'imagination, au même titre que la religion et l'ethnicité, devait disparaître ou du moins être freinée par les avancements de la science, du capitalisme industriel et de la sécularisation (Appadurai 2005). Et, selon le philosophe Gilbert Durand, « depuis les années 1980, nous découvrons l'aspect dynamique ou historique de l'imaginaire à travers des changements socioculturels » (Xiberras 2002 : 102). Pour l'anthropologue Arjun Appadurai, l'imagination fait maintenant partie « du travail mental quotidien des gens ordinaires » (2001 : 33). Par exemple, les déplacements de population et ceux des individus ainsi que les moyens de communication structurent et contextualisent ensemble nos représentations actuelles (*op.*

³³ « La mémoire collective est la mémoire institutionnalisée d'une collectivité, autrement dit la mémoire essentialisée » (Halbwachs 1994 [1925] dans Meintel 1998 : 57).

cit.). Effectivement, le développement des télécommunications donne la possibilité «à chacun d'être ou de s'imaginer être en relation avec l'ensemble du monde» (Augé 2001a : 135).

L'imagination est une dimension primordiale au cours d'un processus de création qui implique un exercice de représentation, car «sans l'imagination, il n'y aurait pas de ressemblance entre les choses» (Foucault 2001a : 83). Quand une personne construit une image d'elle-même, elle intègre les représentations que les autres se font d'elle, «l'imaginaire est à la fois création et représentation individuelle et collective» (Xiberras 2002 : 11). L'anthropologue Marc Augé approfondit cette idée en proposant que la personne projette du même coup une image de la société dans laquelle elle vit (2001a). Les représentations nous apprennent beaucoup plus sur le groupe qui construit l'image que, par exemple, sur le groupe qui est représenté. De plus, le processus de représentation est qualifié de dynamique par l'anthropologue Johannes Fabian qui mentionne que «representation as an activity or process » (1991 : 207). Il existe donc toujours une différence entre la réalité et sa représentation, entre un sujet et son image construite par un autre. Finalement, «la figure représentée finit toujours par imposer quelque chose qui concerne l'acteur ou le spectateur car l'imaginaire fait partie du monde de chacun et le représenter modifie la conscience» (Carracillo 2000 : 23).

2.4.5) Émotion

Selon les anthropologues Catherine Lutz et Lila Abu-Lughod, du fait que les émotions «trouvent place dans le corps», elles sont considérées inférieures à la parole sur soi, à laquelle elles sont intimement liées, et envisagées de façon désobligeante dans le discours anthropologique (1990 dans Crapanzano 1994 : 2). Pour l'anthropologue Vincent Crapanzano, un des rôles de la parole est de déclencher et d'ordonner les émotions, mais en nommant les affects, elle peut également protéger ceux qui écoutent (1994). En effet, «la représentation des émotions sert ainsi à imposer un ordre à l'émotivité qui est toujours à la limite du contrôle» (*op. cit.* : 9). Les émotions «traduisent une manière personnelle de voir le monde et d'être affecté par lui» ; elles et

la façon dont elles prennent corps «s'alimentent à des normes collectives implicites» (Le Breton 2004 : 169-170).

«Notre société a besoin de fréquenter les mythes et les symboles et d'aborder les questions de sens autrement que par la raison pratique [...]. Sur la scène, des solutions sont apportées, l'avenir est inventé, l'espoir prend forme. Le théâtre permet de s'arracher du vécu pour affronter des situations incontrôlées, des émotions inconnues.» (Carracillo 2000 : 23)

Selon Vincent Crapanzano, il faut prendre en considération le contexte social et la dimension politique des discours émotifs afin d'apprécier le pouvoir des émotions dans le jeu social (1994). Finalement, David Le Breton mentionne que même si l'expression des émotions paraît «l'émanation de l'intimité la plus secrète du sujet», elles «n'en sont pas moins socialement et culturellement modelés (1998 : 7).

2.4.6) Identité

Au cours de mes lectures, il m'est apparu que des liens pouvaient être tissés entre la notion d'identité et celle de militantisme, ou du moins une réflexion devait s'amorcer sur les rapports entre ces deux thèmes. L'identité est définie «comme un sentiment d'appartenance à un groupe ou à une communauté» (Meintel 1993a : 10) et nous sommes tous «porteurs d'identités multiples» (Oriol 2001 : 112). Plus précisément, l'identité se caractérise par plusieurs dimensions, tout en étant synthétique et unique à chacun (Meintel 1993b). Les motivations individuelles des participants, c'est-à-dire «qui» fait du théâtre d'intervention et pourquoi, peuvent-elles être constitutives d'une identité ?

Puisqu'«être engagé suppose que l'on se batte pour défendre ses idées, c'est un acte de prise de position dans le débat public. En ce sens, l'engagement comporte une dimension identitaire, classant les individus aux yeux des autres et à leurs propres yeux» (Neveu 1996 et Roudet 1996 dans Quénia et Jacques 2004 : 15). Nous pouvons penser que :

«Le travail va être déterminé par une recherche d'identité, qui oriente toute la pratique vers la notion de «création», seul moyen d'être véritablement reconnu. Ce qu'on veut exprimer par le théâtre, c'est parfois simplement une certaine image de soi, mais ce peut être aussi sa réaction sensible ou

intellectuelle aux problèmes de l'heure ; ce peut être également participer à une transformation de la société» (Voltz 1983 : 61).

Les motivations de la troupe constituent-elles des marqueurs identitaires ? Cette dernière s'identifie comme telle troupe et non pas comme telle autre. De plus, les nécessités économiques (p. ex. les demandes de subvention) exigent de se nommer, «il faut exister, avoir un nom, pour obtenir les moyens de vivre ; car c'est une pratique théâtrale totalement déficitaire, et qui ne peut fonctionner que par subvention» (Voltz 1983 : 63).

2.5) Conclusion

À travers les époques, plusieurs formes de théâtre engagé et politique ont occupé le devant de la scène. Au Québec, comme nous l'avons constaté, le théâtre d'intervention se pratique d'une multitude de façons, mais il se différencie du théâtre traditionnel, conventionnel ou nommé grossièrement théâtre-théâtre pour l'opposer à théâtre-intervention ou théâtre utile. Il se distingue donc par le fait d'offrir une tribune à des gens qui n'ont pas la possibilité de se faire entendre, de valoriser une pratique collective et démocratique, de créer en alliant le fond et la forme et en diffusant les spectacles là où ils peuvent avoir un impact de sensibilisation.

Le contexte de création d'UTIL, c'est-à-dire la toile de fond qui l'affecte et l'inspire, se ramène au phénomène de mondialisation, aux revendications altermondialistes et au militantisme. De plus, tous les concepts nommés précédemment serviront à l'analyse, notamment, de l'engagement des participants au sein d'UTIL, du processus de création et du but de leurs actions théâtrales interventionnistes. Cela ayant été précisé, nous pouvons poursuivre avec la description ethnographique d'UTIL.

Chapitre 3

Ethnographie «artistique» d'UTIL



4. Représentation d'UTIL sur l'esplanade de la Place des Arts, Montréal 2004
Le Tango de la privatisation

Thème : privatisation
Source : photo personnelle

*«UTIL est ce qu'elle est aujourd'hui, parce qu'il y a tous les participants, naturellement ce sont eux qui ont forgé UTIL et aussi parce que l'équipe, et de la première année et la deuxième année, a mis énormément d'énergie à la créer, à la modeler»
Édith (animatrice)*

Cette troisième partie présente UTIL, en survolant son historique, en décrivant ses objectifs et en présentant sa fondatrice, ses animateurs et ses participants. Les spectateurs assistent au résultat final, mais en amont il y a un important travail de soutien opéré par les animateurs et le coordonnateur. J'approfondis ensuite un processus de création type, tout en l'enrichissant d'extraits relatant l'expérience des participants. La motivation de ces derniers intensifie un long procédé de recherche créative où émergent de petites trouvailles, qui semblent parfois tenir de la magie du théâtre !

3.1) Présentation d'UTIL

L'Unité théâtrale d'intervention loufoque (UTIL) est composée d'une équipe salariée et de participants bénévoles. À chaque session, une thématique nouvelle inspire leurs créations qui sont présentées dans les rues et le métro de Montréal dans le but de sensibiliser les spectateurs.

3.1.1) Historique

«Tout était à bâtir» Édith (animatrice)

À ses débuts, UTIL est chapeautée par une organisation bénévole, internationale et non gouvernementale :

«Qui contribue activement au développement d'un monde équitable et durable par l'élaboration de partenariats favorisant l'apprentissage et l'échange transculturels et par la sensibilisation aux grands enjeux mondiaux» (document de la troupe 2004).

Le bureau régional du Québec de cette ONG se situe à Montréal et c'est dans le cadre de son volet «éducation - militantisme» que UTIL a vu le jour en 2002 comme un «projet d'éducation du public et d'engagement social par les arts, dont le théâtre» (guide de l'engagement bénévole 2003). L'idée originale émane de l'une de leur contractuelle, Andrée, et sa concrétisation a été rendue possible grâce à une subvention de Fonds Jeunesse Québec. Au départ, la fondatrice coordonne le projet et est secondée par un assistant. Quatre animateurs et autant de groupes d'une douzaine de personnes, appelés escouades, ont participé à 6 semaines d'exploration artistique. Un local situé dans le quartier Hochelaga-Maisonneuve leur sert comme lieu de rencontres et de répétitions.

Les premières créations interventionnistes, sur le thème de la surconsommation, ont été présentées dans le métro et les cafés de Montréal à l'automne 2002.

«Une année pilote» Andrée (fondatrice)

Fonctionnant avec la même subvention qu'en 2002, UTIL peut compter sur cet argent pour poursuivre le projet pendant l'hiver et le printemps 2003. La troupe de théâtre demeure le prolongement de l'ONG et garde sensiblement le même fonctionnement : une cinquantaine de personnes, réparties en cinq escouades, participent aux créations artistiques. De nouvelles interventions théâtrales, portant sur la mondialisation (Zone de libre-échange des Amériques (ZLÉA), organismes génétiquement modifiés (OGM), guerre en Irak, etc.), sont façonnées et exhibées lors d'événements militants et culturels. Puis, le concept d'événement ponctuel apparaît et connaît un franc succès. Plus précisément, les animateurs conçoivent une intervention théâtrale qui est jouée par l'ensemble des participants regroupés, notamment, à l'occasion de la Fête nationale du Québec. Finalement, l'aventure se termine en région à l'Alliance des Arts de Baie Sainte-Catherine.

«Recommencer un peu à zéro» Édith (animatrice)

L'ONG appuie les demandes de financement d'UTIL, mais offre très peu d'assistance monétaire directe, et l'attente de subventions a retardé le lancement de la troisième session. La suite du projet a été rendue possible grâce au soutien du Fonds Jeunesse Québec, de Bénévoles Canada, de l'arrondissement Ville-Marie et de l'ACDI (Agence canadienne de développement international). À la fin de l'automne 2003, une coordonnatrice et une agente d'éducation sont embauchées à trente-cinq heures semaine pour superviser le projet ; elles sont d'anciennes participantes et possèdent toutes deux une formation en anthropologie. Puis, une conseillère artistique (la fondatrice) et quatre animateurs, dont une ancienne, sont engagés. Le thème inspirant les interventions théâtrales de l'hiver et du printemps 2004 est la privatisation (des services publics, du vivant, etc.). De plus, plusieurs événements ponctuels sont prévus afin de regrouper les quatre escouades lors de différentes manifestations. Le mot d'ordre : envahir la rue ! Cependant, dans l'ombre, un grand changement se prépare pour assurer la pérennité de

la troupe. En effet, l'équipe salariée d'UTIL provoque une scission qui rendra la troupe de théâtre indépendante de l'ONG. Émancipée, elle aura une plus grande liberté d'action. Mon travail de terrain s'est déroulé durant cette période où un renouvellement d'UTIL prenait forme et où la majorité des informations, servant à la description de son organisation, sont tirées de cette session. Finalement, durant l'été 2004, des déambulations artistiques citoyennes furent produites avec toutes les personnes intéressées à y participer.

«Réorganiser encore une fois, restructurer encore une fois» Édith (animatrice)

Les variations côtoient la constance lors de la reprise du projet à la session d'automne 2004. Effectivement, la troupe s'est incorporée, devenant officiellement une organisation sans but lucratif (OSBL), et a multiplié ses alliances, afin d'augmenter ses chances d'accéder à du financement, en concluant des partenariats avec le Café La Petite Gaule, l'École nationale de théâtre de Montréal ainsi qu'avec l'ONG qui la chapeautait auparavant. L'ONG et la troupe ont obtenu une subvention de l'AQOCI (Association québécoise des organismes de coopération internationale) pour créer à partir du thème de la militarisation. Leurs interventions théâtrales sont mises au service d'un événement, les Journées québécoises de solidarité internationale, et sont présentées dans les rues et le métro de Montréal. Cependant, à cause d'une subvention moins généreuse que les sessions passées, la troupe doit réduire son «personnel» : l'équipe passe de quatre animateurs à trois (deux anciens animateurs et la fondatrice, revenue après une courte période d'absence). Le poste de coordonnatrice subsiste, mais pas celui d'agente d'éducation. Finalement, deux groupes de création, au lieu de quatre, sont supervisés artistiquement et à partir de ce moment, environ vingt-cinq personnes participent au projet.

«Je pense que UTIL n'est pas morte du tout, la subvention s'achève mais ça ne fait que commencer» Andrée (fondatrice)

Obligée d'abandonner son local réquisitionné par le propriétaire, UTIL loue maintenant une salle à Mise au Jeu, une autre troupe de théâtre d'intervention. En janvier 2005, UTIL reçoit une petite subvention du MICC (Ministère de l'immigration et

des communautés culturelles) pour travailler sur le racisme afin de dénoncer les préjugés et la discrimination raciale. Toutefois, des réductions budgétaires signifient une diminution de l'équipe qui est maintenant composée des deux anciens animateurs et de la coordonnatrice, la fondatrice ayant quitté l'organisation. Et une fois de plus, UTIL semble en péril à cause d'un manque de fonds. Malgré tout, en mars 2005, suite à la proposition d'un participant français et avec l'aide d'une campagne de financement, une dizaine de personnes, accompagnées d'une animatrice, partent pour la France, où ils interviennent aux 16^e Rencontres Théâtrales de Lyon, un festival international étudiant.

«Je peux pas concevoir que ça existe plus [...] je vais mettre toutes mes forces pour que ça perdure» Édith (animatrice)

Une période d'incertitude succède à cette session, le temps de recevoir les réponses d'éventuels organismes subventionneurs. L'argent se faisant rare, la continuité du projet ne se fait pas sans investissement de temps et d'énergie de la part des gens qui désirent la survie d'UTIL. À l'été 2005, le petit groupe d'anciens et fidèles participants, qui s'est forgé au fil des sessions, est appelé à s'inscrire dans des comités pour s'occuper du financement, de l'éducation et des communications. Le groupe a toujours l'intention d'avoir de nouveau un lieu de rassemblement bien à lui, mais cela demeure en suspens. À l'automne 2005, UTIL travaille sur le thème du commerce international en partenariat avec l'ONG «mère». Finalement, grâce à la Fondation Béati, elle garde sa coordonnatrice et aborde le thème des droits collectifs, en faisant une alternance entre des répétitions supervisées par les deux animateurs et des répétitions autogérées par les participants. Cette nouvelle session semble assurée, mais l'avenir est toujours incertain. À suivre...

3.1.2) Qui est la fondatrice d'UTIL ?

À 53 ans, Andrée est une professionnelle du théâtre d'intervention avec un parcours d'autodidacte. Sa trajectoire personnelle l'a conduit à la création d'UTIL, non pas comme un point final, mais bien comme une réalisation parmi d'autres. Née en Belgique, elle s'installe au Québec en 1976. Formée pour exercer l'ergothérapie en psychiatrie, elle travaille au Québec, mais étant mal à l'aise avec la relation de pouvoir qui s'établit entre le patient et l'intervenant, elle cesse de professer. Quelque temps

après son arrivée, Andrée participe à un atelier de théâtre amateur et c'est la révélation ! Elle se joint alors au Théâtre du Pot au Rose spécialisé en théâtre forum. Elle réalise ensuite une maîtrise à l'Université du Québec à Montréal ayant pour thème l'adresse directe au public. Puis, Andrée intègre l'équipe du Théâtre Aphasique³⁴. Débute ensuite une collaboration avec une ONG qui l'amène à écrire en 1999 «Weogo Yongre», une pièce sur la désertification en Afrique de l'ouest, jouée dans plusieurs écoles secondaires. Elle se rend au Mali en 2000 pour monter un spectacle de théâtre communautaire et en 2003, pour accomplir un projet de «Théâtre social Nord / Sud», sur la scolarisation des filles. Puis, elle met sur pied une troupe militante, ouverte aux bénévoles de l'ONG, et présente «La Bourse et le Voleur», une pièce portant sur les effets de la mondialisation. Suite à ce succès, elle consolide le projet avec l'ONG et le concept d'UTIL voit le jour.

Durant la première année d'existence d'UTIL, des divergences dans la façon de concevoir et d'organiser ce groupe rendent les relations tendues avec l'ONG : *«Souvent les gens qui sont pas en théâtre [...] ils vont séparer le fond et la forme, c'est vraiment quelque chose qui est complètement imbriquée»*. En 2003, l'ONG l'engage seulement pour former les animateurs. Écartée de la coordination et de l'organisation d'UTIL, Andrée travaille ensuite, avec son ancienne équipe comme avec la nouvelle, à rendre la troupe indépendante. Entre temps, elle donne des cours de théâtre d'intervention à l'Université Laval³⁵ et entreprend en 2005 un doctorat sur le théâtre d'intervention. Finalement, n'habitant plus à Montréal, Andrée quitte la présidence du conseil d'administration d'UTIL, laissant ainsi l'organisation à la relève. Elle s'implique au sein du C_Pti (Comité permanent de théâtre d'intervention) dont le but est la reconnaissance de cet art par les instances gouvernementales et amorce des projets de

³⁴ Le Théâtre Aphasique a pour objectif global de mettre l'art dramatique au service de la réadaptation et de la réintégration socioprofessionnelle des personnes aphasiques ou ayant des problèmes de communication.

³⁵ Seule université au Québec qui allie le travail social et le théâtre. Les étudiants reçoivent une formation d'acteur, de metteur en scène, d'auteur, de concepteur de spectacles et de citoyen engagé dans leur société. Les diplômés ont une connaissance théâtrale, comprennent leur société et connaissent les groupes communautaires.

théâtre d'intervention en région. Partout, avec son rire contagieux, elle trimbale son slogan : le théâtre d'intervention c'est « *militer sans se faire chier* » !

3.1.3) Objectifs d'UTIL

Objectifs de l'ONG

Suite à la première année d'existence d'UTIL, l'ONG formule certaines recommandations afin de renforcer les liens l'unissant à la troupe et d'équilibrer davantage le fond et la forme dans les créations artistiques pour ainsi approfondir le côté éducatif. Puis, dictés en partie par le subventionneur, Fonds Jeunesse Québec, les objectifs de l'ONG, lors de la deuxième année, sont les suivants : permettre à quatre professionnels de théâtre, à une personne ayant des compétences en gestion de projet culturel et à une personne ayant des compétences en éducation populaire d'acquérir une expérience de travail significative dans leur domaine³⁶ ; sensibiliser et / ou approfondir les connaissances de 50 jeunes participants sur des problématiques sociales mondiales et les inciter à s'engager localement face à ces problématiques ; leur permettre d'acquérir une initiation dans divers arts de la scène dont le théâtre, et avec leurs animateurs, de créer collectivement des interventions artistiques traitant de ces problématiques sociales mondiales portées par l'ONG ; développer chez les participants des compétences sociales et professionnelles recherchées sur le marché du travail et sensibiliser divers publics aux problématiques sociales mondiales et les inciter à s'engager localement face à ces problématiques. Selon le rapport final 2003-2004, ces objectifs ont été largement atteints.

Tensions à l'interne...

Néanmoins, les divergences sur plusieurs points entre l'ONG et UTIL expliquent le schisme qui a eu lieu en 2004. Tout d'abord, la place du théâtre n'a jamais été clairement identifiée : « *Pour l'ONG, l'important c'est pas de passer par le théâtre, l'important c'est de sensibiliser et de militer* » (Édith, animatrice). L'ONG mise davantage sur le contenu, les pièces devant illustrer leurs axes de travail et atteindre un large public. Or, UTIL :

³⁶ Les critères du Fonds : avoir moins de 30 ans et moins d'un an d'expérience en lien avec son champ d'études.

«Milite pas de n'importe quelle façon, on choisit le théâtre [...]. Ça été dur de faire reconnaître le théâtre comme une priorité [...] comme un moyen légitime de le faire parce que les gens à l'ONG «trippaient» plus sur les rencontres débats.» Édith, animatrice

La troupe vise d'abord à conscientiser ses participants par son processus de création et compte aussi sur le côté artistique pour atteindre les émotions du public. Selon une animatrice, c'est une rencontre dichotomique emplie d'incompréhension et sans concession : des technocrates et des artistes, des administrateurs et des créateurs.

«C'était l'affrontement entre une vision qui venait de l'ONG qui est habituée de fonctionner avec des petites cases [...] avec très peu d'imprévu et une vision plus artistique [...] qui implique beaucoup plus de souplesse.» Édith, animatrice

Lors de la reprise en 2004, l'ONG emploie à long terme une agente d'éducation, alors que la fondatrice n'est engagée que pour six semaines comme conseillère artistique, ce qui révèle d'emblée que l'ONG investit nettement dans l'éducation et non dans le théâtre. Finalement, la promotion de l'ONG a alimenté bien des débats. Par exemple, pendant une intervention d'UTIL lors d'une manifestation, l'ONG a disposé une pancarte avec son nom en arrière plan de la «figure symbolique». De la publicité mal placée, dénoncée par la fondatrice et certains participants, *«même si tes objectifs sont glorieux, tout ça, mais si tu veux mettre ton organisme en évidence, là c'est pas avec du théâtre» (Andrée)*. Toutes ces critiques ont nourri le renouveau d'UTIL.

«S'engager par l'art : créer, jouer, militer !»

Les objectifs d'UTIL sont, premièrement, de transformer les préoccupations des participants en actions créatives, à l'aide du médium théâtral, et de créer en prenant part à un travail de création collective. Deuxièmement, la troupe les incite à agir, à être acteur et à transmettre ce qui les touche avec l'imaginaire, en présentant leurs créations à des publics diversement sensibilisés. Troisièmement, les membres d'UTIL militent pour partager leurs préoccupations et leurs connaissances des problématiques à la fois locales et mondiales, en s'informant, en réfléchissant sur leurs actions quotidiennes et en intervenant dans les espaces publics pour provoquer la réflexion et l'action auprès des spectateurs. Les gens d'UTIL sont motivés «par une volonté de comprendre les

mécanismes à l'œuvre dans notre société et par un désir de participer au changement et au réenchantement du monde» (document de la troupe 2004).

3.2) Qui sont les animateurs d'UTIL ?

L'ONG recherche comme animateur des personnes dynamiques qui possèdent des compétences en jeu théâtral et en mise en scène, mais également «un intérêt pour les arts engagés», «la solidarité internationale» et «des capacités d'analyse des réalités de la société» (offre d'emploi 2003). Une animatrice de la session printemps 2003 et une animatrice, active au sein d'UTIL depuis sa fondation, ont participé aux entrevues.

La première, Mélanie, 27 ans, est née en Gaspésie et habite maintenant à Montréal. Au cours de ses études en théâtre et communication à l'Université d'Ottawa, elle réalise au Pérou une recherche sur le théâtre de rue et elle écrit une pièce sur les droits humains en Birmanie. Selon elle, le théâtre d'intervention fonctionne bien en Afrique et en Amérique latine et il *«peut être efficace dans un contexte canadien»*, mais les gens sont moins réceptifs à cause de la surabondance des médias. Pendant six mois, elle participe à un programme de coopération au Sénégal avant d'entamer une maîtrise en communication sur le clown à l'Université du Québec à Montréal, étude qui l'a conduite au Sénégal et au Pérou. Elle demeure critique par rapport à la coopération, car malgré les sommes d'argent et l'énorme énergie investies, les inégalités nord-sud persistent. Au moment de l'entretien, elle agit comme personne ressource pour un projet de radio-enfant avec le programme de soutien à l'école montréalaise. Elle quitte UTIL à l'été 2003 parce qu'elle suit son mari au Malawi.

La deuxième, Édith, 27 ans, née à Montréal d'un père français et d'une mère québécoise, habite toujours la métropole. À 13 ans, elle participe à un projet d'Amnistie internationale au Guatemala. Elle étudie en communication au cégep Brébeuf et travaille ensuite en réalisation et comme chercheuse. Puis, elle part seule au Togo pendant trois mois où elle fait du bénévolat dans un jardin d'enfants. Au fil de ses expériences, elle en vient à croire que certains organismes de coopération ont parfois une mentalité paternaliste et colonialiste. À son retour, elle étudie en théâtre au Collège

Lionel-Groulx. Diplômée, elle combine UTIL à son métier de comédienne, mais refuse de tourner des publicités. Elle s'implique à ATTAC Québec (Association pour la taxation des transactions financières à l'aide aux citoyens), ce qui l'amène au Forum social mondial à Porto Alegre en 2003. Elle vit du théâtre, mais affirme que financièrement ce n'est *«pas tous les jours évident»*. Édith fait partie du conseil d'administration d'UTIL.

3.2.1) Pourquoi travailler pour UTIL ?

En 2001, Mélanie présente au Café Rico son film relatant son périple théâtral en Afrique et fait la connaissance d'Andrée, fondatrice d'UTIL. Engagée comme animatrice lors de la deuxième session, Mélanie déclare : *«J'avais vraiment besoin de faire quelque chose ici, c'était vraiment fortement recommandé par mon docteur psychologique interne [rire] qui me disait : il est temps que tu t'impliques chez toi»*. Pour sa part, Édith a répondu à une annonce où UTIL cherchait des gens de théâtre ayant eu un contact préalable avec la coopération ou voyagé dans les «pays du tiers-monde», *«j'ai fait bon ben c'est merveilleux, j'ai besoin de m'impliquer, j'ai besoin de faire du théâtre, j'ai besoin de gagner ma vie, on m'offre un travail où les trois se réunissent»*. Associer ces deux passions, le théâtre et l'engagement, tout en étant rémunérées les ont stimulées à se lancer dans l'aventure d'UTIL.

3.2.2) Quel est le rôle des animateurs³⁷ d'UTIL ?

La fondatrice prodigue aux animateurs une formation portant sur les méthodes d'animation, la gestion de groupe, la création collective, le Théâtre de l'opprimé d'Augusto Boal, le théâtre invisible et la théâtralisation *«pour arriver souvent dans le processus de création à passer de l'idée à l'image, à passer de la théorie à la pratique, à passer du cérébral au corporel»* (Édith). Cependant, il n'y a pas de recette infaillible.

«C'est pas l'exercice qui compte, c'est de savoir clairement où en est ta gang, où c'est que tu voudrais qu'elle aille et puis d'inventer au fur et à mesure des exercices pour y arriver [...]. Essayer de faire vraiment arriver le fond, ce que tu veux dire avec une forme, mais une forme qui est

³⁷ J'emploie ici le masculin, mais les animateurs sont surtout des animatrices. La première année, elles étaient quatre, puis quatre sur cinq, la deuxième année trois sur quatre et maintenant une sur deux.

accessible à ce groupe-là, dans laquelle les gens se sentent à l'aise.»
Andrée

Travaillant vingt heures par semaine, les animateurs se réunissent toutes les semaines pour planifier, organiser, échanger des idées afin de mieux guider les participants dans leur création collective. Comme le mentionne une participante, même si elle ne se rend pas vraiment compte de cette structure sous-jacente, elle est efficace, car *«on part tous avec rien pis on est tous capables de monter quelque chose»* (Alexandra).

Le rôle prépondérant des animateurs consiste à canaliser l'esprit créatif des participants, tout en étant des personnes-ressources pour la mise en scène de leur intervention théâtrale. Rassembleur, l'animateur a la fonction d'insuffler une chimie au groupe en le stimulant à l'aide d'exercices de théâtre et de discussions dynamiques. Ils initient les participants aux techniques théâtrales et servent de catalyseur à la création collective : *«Mon apport, il est plus au niveau de la forme [...] que du contenu»* (Édith). D'ailleurs, cette pédagogie théâtrale *«a beaucoup désacralisé les choses»* (Delphine, participante) pour les participants, tout en amenant une bonne ambiance. Sans oublier que leur soutien tant moral que technique, leur écoute et leurs encouragements durant les pratiques et lors des spectacles, vivifient la troupe et la poussent à se surpasser. «Oeil extérieur» critique, les animateurs doivent s'armer de patience pour gérer le temps de parole, attirer l'attention du groupe sur la personne qui parle, répéter les commentaires si nécessaire, prendre en considération toutes les propositions et au moment opportun dire «ok passons à l'action».

Pour les animateurs, UTIL *«c'est la sensibilisation à l'extérieur et c'est la sensibilisation à l'interne aussi»* (Édith). C'est-à-dire, créer chez les militants le goût de se servir des arts ; et chez les artistes, qui n'auraient pas encore un propos face à la mondialisation, la privatisation, etc., de développer leurs intérêts. Il s'agit de guider les participants afin d'allier ces deux pôles, pour ensuite se tourner vers l'extérieur, le public. De plus, les animateurs peuvent avoir des visions différentes sur les moyens à prendre pour arriver à leur fin : certains sont dans l'urgence de sortir, *«quitte à sacrifier un peu de qualité artistique»* (Édith), d'autres veulent prendre du temps pour que le

spectacle tient la route. Chaque animateur a ses spécialités et ses préférences, son «bagage» influence, sans aucun doute, la tangente qu'il donne à la création artistique, puisque d'une escouade à l'autre le résultat final est extrêmement différent. Finalement, la qualité de l'animation est essentielle pour le rayonnement d'UTIL.

3.2.3) Travailler avec des non-professionnels³⁸

En réaction au milieu artistique «conventionnel», «snob», «fermé», «compétitif», Mélanie et Édith n'en rejettent toutefois pas l'esthétisme et la rigueur artistique, la question étant : *«Comment on peut l'atteindre avec des non-professionnels»* (Mélanie) dans un contexte d'éducation populaire. Travailler avec les participants d'UTIL, ce n'est pas comme travailler avec des acteurs professionnels, mais *«est-ce que ça veut dire qu'on doit être moins rigoureux ? Non, mais en même temps il y a comme une autre approche à trouver»* (Édith). Cependant, l'optique n'est pas d'en faire des acteurs professionnels, le but est l'*«appropriation des moyens artistiques pour s'exprimer»* (Édith). Elles apprécient cette liberté venant des gens qui font du théâtre pour le plaisir et qui s'abandonnent à la création sans trop d'introspection. Néanmoins, les participants ont besoin d'être sécurisés : Mélanie s'est sentie très «maternante» : *«Vous êtes capables, vous êtes bons [...] avez-vous tous vos accessoires ?»*.

3.3) Qui sont les participants d'UTIL ?

Vu du dehors, ce groupe peut sembler homogène, mais de l'intérieur les participants le décrivent comme éclectique. Ce qui les définit à l'extérieur d'UTIL acquiert une autre importance au sein de la troupe : *«On est là tous pour la même chose et au début, on centre notre énergie sur pourquoi on est là, plutôt que, qu'est-ce qu'on est»* (Alexandra). Au commencement du projet, les participants apprennent le prénom de chacun et entament immédiatement la création. C'est au fil des ateliers, souvent lors des pauses, que les gens découvrent ce que les autres font dans la vie comme travail, comme études, d'où ils viennent, leur âge, etc.

³⁸ Faute de mieux, j'utilise ce terme. Je m'excuse auprès d'Édith qui disait en entrevue : *«On haït ça dire ça, des acteurs non-professionnels»*.

Le pôle artistique rejoint celui de l'engagement, c'est-à-dire que les participants sont soit des personnes intéressées par le théâtre, soit des gens venant pour s'informer, soit des militants, etc., et les objectifs de chacun sont parfois malaisés à concilier. Toutes les combinaisons sont possibles et la frontière entre leurs intérêts est difficilement identifiable : engagés théâtraux, engagés non-théâtraux, théâtraux non-engagés, etc. Ces «intellectuels expressifs» apportent au projet différents niveaux d'expériences et de savoir, chacun arrivant avec ses forces : *«Il y avait un respect de... peu importe d'où tu viens, peu importe tes talents» (Delphine)*. C'est aux animateurs que revient la tâche de former un groupe avec ces gens, que chacun *«apprenne de l'autre»* et que le groupe avance, mais *«c'est tellement pas une science exacte, à chaque fois c'est à refaire» (Édith)*.

3.3.1) Âge, sexe, provenance et formation

Durant les sessions d'hiver et de printemps 2003 et 2004, environ cinquante participants s'impliquent au sein des quatre escouades d'UTIL, puis environ vingt-cinq personnes s'inscrivent dans les deux escouades à la session automne 2004 et en 2005. Les participants sont surtout des femmes âgées entre 18 et 30 ans. Marie-Soleil, plus jeune, affirme qu'elle ne sentait pas la différence d'âge, *«c'était un endroit où est-ce que j'apprenais beaucoup de choses, on me faisait pas me sentir mal de ne pas en savoir beaucoup»*. Sur les treize entrevues, onze des participants interviewés sont des femmes, la moyenne d'âge est de 23 ans et ceux qui ont déménagé à Montréal y sont depuis moins de cinq ans. Ces participants proviennent d'un peu partout au Québec, d'ailleurs au Canada et de l'Europe. Neuf participants sont «Québécois de souche», une a un père d'origine haïtienne, une a un père d'origine alsacienne, une est Manitobaine et une autre est Française. Nous constatons que l'intérêt pour l'implication sociale, la sauvegarde de l'environnement et la création artistique relie les occupations professionnelles, présentes ou futures, de plusieurs participants d'UTIL. Voir le tableau I à la page suivante.

Tableau I : Liste des participants interviewés

PSEUDONYME	PRÉSENCE À UTIL	ÂGE	LIEU DE NAISSANCE / DE VIE	FORMATION / EMPLOI
Marie-soleil	HA 2004 / A 2005	18	Montréal / Montréal	Dec en sciences humaines / Emplois étudiants
Nadia	H 2004	18	Montréal / Montréal	Dec en art et lettre / Service
Oliver	E 2004 / HP 2005	20	St-Valérien (Estrie) / Granby, Montréal	Bac en littérature en cours / Emplois étudiants
Héloïse	P 2005 / CA	20	Montréal / Trois-Rivières, Mercier, Mascouche, Montréal	Bac en critique et dramaturgie en cours / Animation
Véronique	H 2004 / P 2005	22	Maria (Gaspésie) / Québec, Montréal	Bac en théâtre-scénographie en cours / Se consacre à ses études
Sébastien	H 2004	22	Montréal / Yamachiche (Mauricie), Montréal	Dec non complété en arts plastiques / Restauration
Caroline	H 2004	24	Shawinigan / Québec, Montréal	Bac non complété en littérature / Hôtellerie
Delphine	H 2004	24	Sherbrooke / Côte-Nord, Kudjuak, Magog, Montréal	Bac non complété en science politique, écologie / Emplois étudiants
Myène	P 2005	25	Montréal / France, Montréal	Maîtrise en psychologie et Bac en médecine en cours / Se consacre à ses études
Josiane	H 2004	25	Montréal / St-Bruno, Montréal	Bac par cumul en arts plastiques, anthropologie, petite enfance en cours / Centre de la petite enfance
Alexandra	A 2002 / H 2003	28	Montpellier (France) / Montréal	Bac en travail social / Travailleuse sociale
Karine	H 2003	28	Montréal / Montréal	Bac en travail social / Travailleuse sociale
Christine	Depuis H 2003	29	Winnipeg (Manitoba) / Montréal	M.sc. en éducation-environnement en cours / Éducation en environnement

Légende : H = hiver, P = printemps, E = été, A = automne. CA = membre du conseil d'administration

3.3.2) Expérience en théâtre

Mis à part Véronique et Héloïse, qui étudient en théâtre (respectivement en scénographie et en critique et dramaturgie), les participants ont un bagage théâtral plus ou moins limité, surtout concernant le théâtre de rue. Ils se décrivent comme néophytes et sans formation, malgré que la majorité d'entre eux ont eu une petite expérience en théâtre durant leur enfance et/ou leur adolescence (cours dans une école privée, avec un organisme communautaire ou activités para-scolaires au secondaire). Lors de leur arrivée à UTIL, la plupart des participants n'avaient pas fait partie d'une troupe de théâtre depuis plusieurs années, à l'exception de Caroline, Sébastien et Oliver qui «brûlaient les planches» au cégep. Sans connaissance théâtrale, Karine et Marie-Soleil possèdent un intérêt artistique indéniable (confection de costumes ou participation à des courts métrages). Finalement, Karine voit d'un œil positif cette admission sans pré-requis : *«On avait pas besoin d'avoir des grosses formations là pour être avec UTIL, c'est ça qui était l'fun»*.

3.3.3) Pourquoi s'engager avec UTIL ?

Alexandra, Christine et Josiane ont entendu parler d'UTIL par l'ONG. Marie-Soleil, Mylène et Delphine connaissaient une personne faisant partie de la troupe. Karine, Nadia et Véronique ont reçu l'information par des amis, de vive voix ou par courrier électronique. Caroline a lu les renseignements sur le site du CMAQ (Centre des médias alternatifs du Québec), Sébastien a vu une affiche dans un café de Montréal et Héloïse en a entendu parler par le Club 2/3 et s'est ensuite inscrite sur la liste d'envois électroniques d'UTIL avant de devenir participante. Finalement, Oliver a assisté à une représentation au métro Mont-Royal.

L'amalgame du théâtre et de l'engagement explique l'engouement des participants pour UTIL. Bien que dans les exemples qui suivent, ils mentionnent le théâtre en premier, leurs désirs de jouer et de contribuer activement à la société s'entrelacent subtilement et il s'avère difficile, voire impossible, d'identifier lequel des deux désirs prédomine.

«Ce qui m'a amené à UTIL justement c'est le côté théâtral, en même temps ce que je recherchais, c'était un côté justement plus engagé.» Sébastien

«J'avais vraiment envie de faire du théâtre, ça faisait un petit bout que j'en n'avais pas fait, en plus ça répondait à un autre de mes besoins qui était de faire quelque chose d'utile pour notre société [...] militer par l'art, je trouvais ça justement joindre l'utile à l'agréable.» Caroline

L'opinion d'Andrée, la fondatrice, par rapport aux participants d'UTIL, c'est que *«ceux qui vont trouver ça trop politique, ils viendront pas. Ceux qui trouveront ça pas assez politique, ils viendront pas [rire]»*. UTIL doit donc ajuster son recrutement en fonction de cela.

UTIL insère du plaisir dans l'acte d'engagement. Les participants veulent s'impliquer tout en s'amusant. Selon Christine, le théâtre *«c'est quelque chose dans ma vie que je fais pour le fun»*. Comme la grande majorité des participants ne désirent pas devenir professionnels du théâtre, la dimension «amateur» d'UTIL en a convaincu plus d'un :

«J'avais pas envie que ça soit trop sérieux [...] je me disais dans le côté amateur il y a un côté plaisir [...] c'est un moyen d'avoir du plaisir et en même temps de faire quelque chose d'engagée, d'utile.» Alexandra

Outre l'objectif personnel de rencontrer des personnes sympathiques, partageant les mêmes valeurs, qui ont la passion de l'engagement et du théâtre, les participants souhaitent d'emblée *«éveiller»* les spectateurs. Pour certain, UTIL c'est le début d'un engagement sensibilisateur, qui ne nécessite pas de désobéissance civile ou d'opinions radicales : *«J'avais déjà fait comme le premier pas de la conscientisation, lentement je me dirige vers l'engagement, UTIL c'était peut-être comme le premier pas parce que c'est de l'engagement léger» (Nadia)*. Pour d'autres, déjà plus impliqués, UTIL répond au souhait d'un renouveau militant : *«J'avais besoin de trouver une nouvelle forme d'engagement [...] parce que j'étais un petit peu blasée des organisations communautaires [...] ça venait pas me chercher» (Josiane)*.

3.4) Avant le processus de création

À UTIL, la préparation qui précède le processus de création sert à choisir la direction thématique et à constituer une base informative. Ainsi, les participants

acquièrent des outils pour développer «le fond» avant de poursuivre sur «la forme» lors de la création artistique.

3.4.1) Le choix de la thématique

Tout en suivant les axes de travail de l'ONG et/ou des organismes subventionneurs, les animateurs proposent aux participants un thème, par exemple la mondialisation, qui peut être abordé de diverses façons. Toutefois, tous les participants s'entendent pour dire que ce sujet trop vaste a affecté les créations de 2003 :

«On avait beaucoup de messages [...]. C'était pas un message simple et choc. [... La mondialisation] c'est tellement général comme sujet, c'est ça qui a été dur pour nous, je pense, là où on s'est perdu» Alexandra

En effet, chaque groupe a alloué une grande proportion de son temps à choisir un sous-thème de la mondialisation. Fort de ces critiques, en 2004 UTIL cible davantage sa thématique en traitant de la privatisation, tout en restant assez large pour que chaque escouade se concentre sur un aspect particulier. Plusieurs participants émettent le désir d'être sollicités pour ce choix thématique, mais ils sont conscients qu'il faudrait beaucoup de temps et de rencontres pour se mettre d'accord sur un thème qui se décortique et laisse place à l'imagination. Ils s'en remettent donc aux animateurs qui *«savaient un peu plus, théâtralement, qu'est-ce qui peut se faire» (Véronique)*. Selon plusieurs, cette contrainte est un tremplin vers la création, c'est un cadre dans lequel *«tu tricotes»* et qui te permet de voir comment *«tu en débordes»* et *«le remplis» (Delphine)*. Ce n'est pas une restriction, ni une obligation, mais plutôt un défi puisqu'ils sont libres de faire ce qu'ils veulent en s'appropriant le thème et en le rendant théâtral.

3.4.2) Rencontres d'information

Afin d'attirer d'éventuels participants à UTIL, toutes les personnes intéressées sont conviées à des séances d'information-inscription. Le courriel envoyé se veut d'ailleurs accrocheur sur les objectifs d'UTIL :

«Vous voulez enrichir vos connaissances sur la mondialisation, les accords internationaux, etc. ? Vous voulez vous engager concrètement par le théâtre, à travers la création collective, appuyé par quatre jeunes comédiens professionnels ? Vous voulez agir dans la communauté par l'intervention artistique engagée ?» Courriel d'UTIL

Au mois de janvier 2004, environ cinquante personnes ont répondu à l'appel. Lors des rencontres, l'équipe salariée présente l'ONG, la troupe de théâtre, la thématique, explique l'organisation en quatre escouades et invite les participants aux «rencontres débats» mensuelles.

3.4.3) Rencontres débats

Afin de renseigner les participants et tout public désireux d'en apprendre davantage sur la thématique et les perspectives de changements possibles, des ateliers, où règne une «atmosphère conviviale et informelle», sont organisés. Le courriel envoyé indique qu'il s'agit de rencontres autour d'une projection de film ou d'une conférence participative, afin d'informer sur les enjeux liés à la solidarité et au développement international. Par exemple : *Le Bien commun* un film de Caroline Poliquin (2002) sur le brevetage du vivant ; *Sortir de soi* un film de Martin Desrosiers (2001) sur le développement durable ; *La politique de l'autruche* une conférence d'Omar Aktouf professeur titulaire de management à l'École des Hautes Études Commerciales de Montréal. Des discussions et des débats animent cet espace d'échanges qui aideront par la suite à imaginer des actions que les participants veulent entreprendre ensemble. Ces informations donnent une base commune de connaissances aux futurs comédiens, ce qui a une incidence sur la création et plus particulièrement sur son contenu. Au total, quinze à vingt personnes se sont déplacées pour assister à chacun de ces ateliers, certaines seulement une fois, et quelques-unes, à cause d'un conflit d'horaire, n'ont assisté à aucune rencontre.

3.5) Processus de création

Pour les besoins de cette recherche, je divise le processus de travail créatif en huit points qui regroupent, chacun, des actions bien précises. Toutefois dans la pratique, il est important de le préciser, ces différentes étapes sont interreliées et ne se suivent pas nécessairement de manière linéaire, il y a interpénétration, retour en arrière, discussion en prévision d'une étape subséquente, etc.

3.5.1) Formation de l'escouade

Composée de douze participants au début et de dix à la fin, l'escouade du lundi soir se rencontre de 19 à 22 heures et est animée par Édith. Selon Caroline, trois heures par semaine ce n'est pas énorme, mais cela demande finalement beaucoup d'énergie. À la première rencontre, Édith encourage les participants à s'impliquer au niveau des aspects sonores, des costumes et du maquillage. Elle précise qu'il s'agira d'une «création collective dirigée» puisqu'elle aidera à l'orienter. Puis, elle explique en quoi consiste le processus. Le groupe a douze semaines pour créer son spectacle, lesquelles seront divisées ainsi : trois semaines où les discussions et les exercices de théâtre seront séparés, trois semaines où la thématique et les exercices de théâtre seront réunis, puis six semaines pour concevoir la création.

3.5.2) Discussions

La thématique est abordée surtout au début du processus, mais également au fil des ateliers en lien avec l'actualité. Au deuxième atelier, les participants apportent et présentent aux autres un article de journal, un livre ou un film traitant de la privatisation pour ensuite en discuter tous ensemble. Il est donc question du génome humain et des plantes brevetés, de la privatisation de l'eau en Afrique du Sud et de la privatisation des ressources forestières au Québec. Les participants dénoncent l'alliance des entreprises et de l'État qui ne pensent qu'à la rentabilité à court terme, alors que les alternatives viables ne rapportent pas d'argent. De plus, ils sont contre la «marchandisation» de l'eau et du patrimoine commun de l'humanité.

Avec l'expérience de la rue, les participants se rendent bien compte, que c'est une chose d'être informés et que cela en est une autre d'informer, car il *«faut tellement bien comprendre pour pouvoir l'expliquer»* (Caroline). La majorité des participants reproche d'avoir seulement effleuré en superficie la thématique, ils auraient aimé l'approfondir davantage et partager plus leurs opinions, pour avoir une vision commune. Cependant, la discussion offre des pistes de réflexion et il faut ensuite que chacun «s'auto-informe» individuellement pour ne pas perdre trop de temps en groupe. Néanmoins, Véronique trouve qu'ils ont *«gardé l'essence de qu'est-ce qui nous éveillait par rapport à ça, pis*

on l'a transformé en théâtre [...]. La privatisation c'est quoi, qu'est-ce qui marche pas, qu'est-ce qu'on n'aime pas [...] qu'est-ce qu'on veut montrer, qu'est-ce qui va accrocher ?».

À chaque atelier les gens échangent sur les activités effectuées, sur ce qu'ils ont vu et aimé. Enrichies par les idées de chacun, ces prises de parole ponctuent la création artistique. Ces discussions peuvent durer longtemps, s'enflammer et être empreintes de tension si les gens partagent différents points de vue : ils se coupent la parole, il y a des petits «accrochages», qui selon certains participants font partie du «jeu», ils parlementent et finissent par s'entendre. Une démarche constructive, puisqu'au moment de prendre des décisions, ils doivent se mettre tous d'accord afin d'avancer dans une même direction. Beaucoup de questions doivent être débattues dans cette agora. Qui voulons-nous sensibiliser ? Quelles informations voulons-nous transmettre ? Comment passons-nous le message ? Voulons-nous que le spectacle soit abstrait, concret, verbal ou sans parole ? Est-ce que trop de transpositions symboliques obscurcissent le message ? Est-ce que nous devons approfondir davantage le sujet ? Est-ce que nous faisons de la didactique ? Nos images sont-elles assez fortes pour attirer rapidement l'attention des passants ? Quels accessoires représentatifs devons-nous utiliser³⁹ ? Est-ce que nous distribuerons des tracs informatifs ? Le spectacle doit-il être flexible et jouable à plusieurs endroits ? À la mi-session, l'angoisse assaille les participants qui s'interrogent sur la faisabilité du projet, vont-ils être prêts à temps et surtout où s'en vont-ils avec toutes leurs idées ?

3.5.3) Exercices

Les exercices proposés par l'animatrice ont de nombreuses fonctions. D'abord, les ateliers débutent généralement par un réchauffement physique. Souvent accompagné de musique entraînante, il réduit les tensions corporelles, délie les membres, anime le corps et prévoit les blessures physiques. La relaxation est également au programme : les

³⁹ La question de l'achat d'accessoires en est une d'importance au sein d'UTIL. Souvent, les magasins à un dollar sont pris d'assaut lorsqu'il s'agit de se procurer des fleurs ou des fusils de plastique. Cependant, cela cause des conflits éthiques au sein de l'équipe qui défend des valeurs de consommation non respectées par ce type de magasin où les produits sont fabriqués à l'étranger et vendus à un prix dérisoire.

participants se concentrent sur leur respiration, libèrent leur esprit, l'emplissent d'énergie. En projetant des sons en crescendo, les participants disposent leur voix à émettre, sans danger pour leurs cordes vocales. À la fin, leur esprit et leur corps sont disponibles à la création : ils sont éveillés, à l'affût, en état de jeu. En représentation, certains s'ennuient de ces exercices qui agissent comme un sas menant de la vie quotidienne au monde théâtral, qui aident à laisser ses tracas au vestiaire, à se «grounder» et à «être présent», c'est-à-dire attirer l'attention des spectateurs⁴⁰.

Les exercices installent une ambiance d'équipe, développent la confiance mutuelle et «*c'est à travers les exercices que le groupe s'est lié*» (Delphine). De plus, les exercices de jeu initient les participants aux techniques théâtrales et tentent de les mettre au même niveau. D'abord, ils entraînent leur mémoire en jouant avec leur nom ou avec des mouvements qu'il faut reprendre les uns à la suite des autres. La marche dans le local leur sert à prendre conscience de l'espace de jeu et des coéquipiers qui l'occupent. Ils apprennent à théâtraliser leur corps, en déformant leur démarche ou en jouant des émotions tout en déambulant devant les autres. Tout cela les prépare à se présenter devant un public.

Succédant aux exercices théâtraux généraux, Édith anime des exercices qui abordent la thématique de la privatisation en la transposant en théâtre. Selon Sébastien, il n'y en a pas eu assez. Ces activités sont très variées, basées sur des mots, des images, des sons ou de la musique, ils sont des déclencheurs de la création. Spontanément, sans réfléchir et en gardant un rythme rapide, les participants se «lancent», chacun leur tour, un mot qui se rapporte à la privatisation (santé, vitesse, pauvreté, richesse, nord, sud, FMI). Puis, inspirée des théories d'Augusto Boal⁴¹, l'animatrice propose un mot (suggéré au jeu précédent) et un à la fois au gré de leur imagination, les participants prennent une position, l'accompagnant d'un son et d'un mouvement répétitif, il en

⁴⁰ Les participants font l'apprentissage de ce qu'Eugenio Barba nomme les techniques extra-quotidiennes. Ces principes sont appliqués à des facteurs physiologiques, comme l'équilibre, la position de la colonne vertébrale et la direction du regard, et produisent une tension organique pré-expressive. Cette dernière modifie la qualité de l'énergie, rend le corps de l'acteur «vivant», attire l'attention du public, avant même que l'acteur manifeste une quelconque expression (Barba et Savarese 1995).

⁴¹ L'auteur, notamment, du *Théâtre de l'opprimé* (1996) et de *Jeux pour acteurs et non-acteurs* (2004).

résulte un tableau vivant, une machine animée. Ils apprennent ainsi à partager la scène, à faire une chose à la fois, intensivement, mais avec simplicité. Se dévoile alors à eux, la force de l'image. De plus, à partir de photos apportées par l'animatrice (ex. un petit enfant devant une affiche de Coca Cola), les participants créent une saynète. Tous ensemble, en petit groupe ou seul, chacun est invité à aller dans l'espace de jeu au moment où il se sent prêt, rien n'est obligatoire.

De l'improvisation de mouvements sur de la musique, avec des sons ou des images, le groupe passe ensuite aux personnages et aux discours. Un tas de souliers jonche le sol, chaque participant doit en choisir une paire et incarner un personnage à partir de ce qui lui chausse les pieds. Les souliers influent sur la démarche, celle-ci suggère une voix et une personnalité. Cet exercice physique contraint les participants à ne pas «psychologiser» leur personnage. Ensuite, un par un, les personnages passent en entrevue où ils exposent leur opinion sur la privatisation. Les participants trouvent laborieux de «tenir» leur rôle, d'être seul devant les autres et de devoir parler. Selon Édith, ils ont tendance à être trop verbeux, le soliloque intellectuel peut être intéressant, mais en «épurant le verbe» et en créant une «situation» cela attire davantage l'attention et tient en haleine les spectateurs. D'ailleurs, elle les met en garde contre l'intellectualisation, il ne faut pas trop réfléchir et passer à l'action. Édith leur répète qu'ils ne doivent pas juger les personnages, c'est au public de le faire, pas à l'interprète. À travers ces exercices, des images fortes et frappantes sont trouvées et mises en banque pour être récupérées lors de la création collective.

3.5.4) Création collective

Lorsque les animateurs sont payés vingt heures semaine, nous ne pouvons pas parler de «création collective pure» pour monter le spectacle. Entre les pratiques, ils réfléchissent, tentent de synthétiser ce que les participants ont trouvé :

«À chaque fois c'est à recommencer, à chaque fois c'est un autre chemin, à chaque fois les choses apparaissent différemment [...]. Il y a pas de recette, tu commences tu te dis où est-ce que je vais arriver, mais ce que j'apprends de plus en plus c'est à faire confiance [...]. Tu sais qu'un moment donné il y a quelque chose qui sort [...]. Toi, tu as une certaine cohérence à amener à travers tout ça.» Édith

Pour se préparer, Mélanie fait de la recherche thématique et d'images inspirantes afin de «nourrir» les participants et aller chercher le meilleur de chacun. Est-ce que les participants s'attendent à avoir plus ou moins de direction ? Enfin, l'animateur se doit de rester réceptif, souple, pas trop «scolaire» dans sa préparation et être prêt à changer d'exercice à la dernière minute. Selon Édith *«c'est un mélange entre initier, lancer des choses et suivre»* le groupe. En effet, l'animateur, conscient de son influence, se demande jusqu'où il peut aller ?

«Plus tu diriges, plus tu deviens metteur en scène et moins animateur de création collective, mais même dans toute création collective normalement tu mandates un metteur en scène, ça prend quelqu'un qui a cette vision là de l'extérieur, donc forcément c'est sûr que ça a ta couleur.» Édith

L'animateur doit constamment faire la part des choses entre ses envies artistiques personnelles et le bien du projet, et régulièrement, il doit se retenir.

La crainte de savoir si un spectacle va éclore de ce capharnaüm succède souvent à la motivation du départ et à l'amusement caractérisant les ateliers d'exploration où les exercices sont à l'honneur : *«Je me disais on va arriver où ?» (Karine)*. Selon Édith, il semblerait que les militants remettent constamment les choses en question et argumentent davantage. De plus, ils ont de la difficulté à «laisser aller» leurs idées, ce qui n'est pas fonctionnel créativement. L'animateur doit les amener à s'abandonner, car le processus de création collective nécessite qu'ils partagent leurs idées et acceptent qu'une fois énoncées, elles ne leur appartiennent plus, elles sont modelées et deviennent celles du groupe, puisque chacun y mettra du sien. Essayer d'extirper les idées individuelles de cette création s'avère donc impossible et demande aux participants d'être humbles.

«C'est difficile la création collective parce que c'est ça, tout le monde va donner leur point de vue [...]. Le but justement de la création c'est de prendre une idée, on la travaille comme on veut, comme toute l'équipe veut justement, c'est peut-être ça des fois qui est dur à prendre pour celui qui a donné l'idée.» Sébastien

Avec l'aide de l'animatrice, l'amalgame des idées de chacun donnera naissance à une courte pièce. Au fil des heures de répétitions, la trame de l'histoire se dessine,

s'étoffe, se précise, chacun y allant d'un commentaire constructif ou critique. Les participants discutent, essayent en improvisant les différentes suggestions, choisissent les propositions qui fonctionnent le mieux et mettent les autres de côté. Une idée peut sembler bonne en parole, mais il faut la mettre en action pour réaliser sa pertinence dans l'ensemble de l'œuvre et sa faisabilité, c'est-à-dire évaluer avec le temps et les gens disponibles si elle peut être mise en jeu, peaufinée et menée à terme. Certains participants s'investissent émotivement et des moments bouleversants peuvent jaillir et surprendre. Arriver à un consensus et monter un spectacle complet, c'est une belle réalisation. Les participants ont tous apprécié cette expérience de création collective où des liens se sont créés : *«On se fait des amis à faire quelque chose d'aussi intense»* (Caroline).

3.5.5) Création du spectacle

Tout en étant distrayants, les exercices permettent d'explorer et de détecter avec quelle technique théâtrale le groupe se sent le plus à l'aise. Suite à l'introduction du chœur⁴², tous les participants se mettent d'accord pour que leur intervention théâtrale prenne cette forme. Selon Caroline, c'est comme si l'animatrice avait saisi qu'*«on était une gang de chœur»*, mais il faut préciser qu'Édith a un faible pour ce type d'expression artistique. Alors, au cours des ateliers suivants, ils l'explorent : les coryphées se succèdent, improvisent une gestuelle ample, varient le rythme, ajoutent des onomatopées, modifient la verticalité, se couchant sur le sol ou s'étirant vers le plafond. Les choreutes positionnés juste derrière, exécutent toutes les actions du coryphée, à l'écoute physiquement les uns des autres. L'animatrice demande alors au coryphée : *«Montre moi ce que la privatisation te fait»*. Le chœur délaisse alors le côté purement mécanique de reproduire des mouvements et accède à l'organique, au senti, à l'émotionnel, au stylisé. La dimension figurative se dessine : *«Je trouvais ça bon de*

⁴² «Depuis le théâtre grec, le chœur est un groupe homogène [...] prenant collectivement la parole pour commenter l'action à laquelle ils sont diversement intégrés. Le chœur [...] est composé de forces non individualisées» (Pavis 1996b : 44). Le chef du chœur se nomme le coryphée, il guide les choreutes, ensemble ils font face au protagoniste. «Le chœur représente une émanation du public», il n'intervient pas dans l'action, il l'élucide et exprime les sentiments des spectateurs (Ghiron-Bistagne dans Corvin 2001 : 336). Aujourd'hui, le chœur est utilisé de différentes façons pour représenter une foule, un sentiment, une action synchronisée, etc. L'individu se confond au groupe, composé de plusieurs membres, mais d'un seul esprit.

travailler le chœur par rapport à la privatisation parce que c'était le collectif versus l'individu, je trouvais ça tellement représentatif» (Véronique).

Au cours d'un atelier a lieu une discussion animée sur la clarté du message, son aspect concret, accessible, vulgarisé et sur sa transmission par le corps. Quel état et quel sentiment veut-on susciter chez les spectateurs ? Ils doivent se mettre d'accord sur ce qu'ils veulent représenter. C'est quoi leur interprétation de la privatisation ? Est-ce que c'est bien ou mal ? Puis, le tango fait son entrée en scène et enchante les comédiens comme style à exploiter.

«Elle [Édith] a amené l'idée du tango j'ai vraiment... ben au début j'étais pas sûr parce que j'avais de la misère à le visualiser, mais c'est vrai qu'elle a vraiment trouvé le... une façon d'imager une relation de pouvoir, quelqu'un qui domine par rapport à un dominé.» Caroline

Ils apprécient l'esprit de confrontation émanant de cette danse porteuse à la fois de drame et de sensualité. À la limite du manichéisme, les comédiens explorent et au sein du couple naît un rapport subtil de force où l'un des partenaires élimine l'autre⁴³. Dans la main de l'un d'eux, un foulard se transforme en objet de désir : attraction, don du foulard, reprise du cadeau, corrida, étourdissement. Finalement l'un termine au sol les mains attachées derrière le dos ou étranglé par le morceau de tissu. Inspirée de ces improvisations, l'animatrice expose son canevas pour la chorégraphie qui, à la grande joie des participants, sera accompagnée par un accordéoniste. Le tout prend forme sous nos yeux ravis.

«Le Tango de la privatisation [...] c'est tellement une manière artistique de parler d'un thème genre comme la privatisation [...] c'est tellement beau c'est tellement symbolique [...] la musique ça été un élément déclencheur.» Véronique

Au dernier atelier, il y a une super ambiance et les participants sont excités. Ils finalisent le chœur en retranchant les mouvements trop répétitifs. Énergique, Édith leur demande d'enchaîner la chorégraphie encore et encore malgré leur fatigue et leur esprit dissipé.

⁴³ Par ailleurs, l'animatrice veut un couple homme-homme pour éviter de transmettre l'image des relations de pouvoir entre les sexes.

3.5.6) Le Tango de la privatisation

Dix comédiens costumés de noir et de rouge, les hommes en pantalon noir classique, les femmes en robe rouge sang, une rose ornant leurs cheveux, tous cintrés d'un foulard noir en tissu transparent, se préparent à jouer et adoptent une attitude tango, l'air grave à souhait. Pendant ce temps, l'animatrice commence à distribuer les cartes postales informatives et dénonciatrices de la privatisation qui peuvent être signées et postées aux députés fédéraux de la Chambre des communes à Ottawa.

Cinq couples se positionnent devant les banderoles où les spectateurs peuvent lire : «Le tango de la privatisation, un pas en avant, dix pas en arrière». Installé à côté, l'accordéoniste entame les premières notes de la trame musicale donnant le signal de départ. La chorégraphie synchronisée se divise en trois «rounds» similaires, le groupe de danseurs diminuant à chaque fois. Dès le début, la danse met en scène la relation de confiance mitigée entre les partenaires, ils simulent un rapport insidieux de séduction, symbolisant la privatisation attrayante. Un des partenaires du couple prend le contrôle sur l'autre qui finit par être complètement sous son joug, endoctriné. Le dominant vole le foulard du dominé, l'enroule autour du cou de ce dernier ou bien le dominé s'élance vers le tissu pour être muselé ou encore s'entoure lui-même, symbolisant l'influence malsaine d'un système corrompu. Aliénés et hypnotisés, les dominés sont mis à l'écart au fur et à mesure pour former un chœur de pantins. Le vainqueur se déplace en périphérie.

Le chœur de marionnettes marche sur place levant haut les jambes et les bras, de plus en plus vite jusqu'à ce que survienne un capotage de la machine. Tels des automates, le grand manipulateur les utilise à son gré pour son propre profit. Dans une gradation émotive, les pantins regardent autour d'eux, cherchent l'air et la terre et réalisent qu'il n'y a plus de ressources. Dépossédés, désespérés, ils lancent un appel muet au public. Il s'ensuit un moment de révolte. Puis tranquillement, les dominés commencent à manquer d'air, au bord de l'étouffement ils regardent le dominant. Ce dernier souffle sur le groupe qui s'effondre mort sur le sol et quitte l'espace de jeu en

riant fortement. Une fin dramatique qui ne laisse pas beaucoup d'espoir. Les comédiens saluent sous les dernières notes de l'accordéoniste, la «colonne vertébrale» du spectacle.

3.5.7) Présentation

Une répétition «générale» est organisée et consiste en une présentation des pièces de chaque escouade. Après plusieurs semaines de travail, fin prêts pour les représentations, les participants connaissent le trac de la première fois : seront-ils capables ? Lors de cette journée, les comédiens arrivent tôt pour essayer les costumes, finir les banderoles, se maquiller, se coiffer, etc. Il y a une grande fébrilité dans l'air. Le temps est venu de jouer devant les 40 personnes présentes et le Tango se déroule sans anicroche. Les spectateurs, les participants des autres escouades, commentent : visuellement c'est superbe, les images sont fortes, c'est abstrait et compréhensible ; par contre, ils s'interrogent sur la signification de certains mouvements du chœur.

Pendant le mois qui suit, les comédiens prennent d'assaut les rues de Montréal. Généralement, la même journée que l'atelier, vers 18 heures, un point de rendez-vous est fixé directement sur le lieu de représentation. Les comédiens arrivent costumés ou se changent et se maquillent sur place dans leur espace hors-scène, mais souvent sur la rue au vu et au su de tous. Déjà, des passants intrigués les questionnent sur ce qu'ils vont faire et dans combien de temps ils vont commencer. Lorsque tout est prêt, que les banderoles sont installées (souvent difficilement à cause du vent ou de l'espace), il est presque 19 heures et il y a déjà moins de quidams sur la rue. Quelquefois, pris un à un, les participants abdiqueraient peut-être, mais sous l'influence mutuelle, ils ne veulent pas être responsables d'une annulation. Alors, avant de débiter, ils se positionnent tous en cercle, serrés les uns aux autres, ils s'encouragent : un petit rituel qui «énergise» le groupe avant d'affronter les regards interrogateurs, parfois méprisants ou indifférents des spectateurs. Motivatrice, Édith répète «*quand tu joues dehors, tu sais jamais ce qui arrive*», leur dit de ne pas oublier d'«en mettre» et de penser à leur attitude tango. Le groupe enthousiaste «plonge» alors dans l'arène théâtrale de la rue. En public, l'énergie du groupe se décuple et un sentiment de satisfaction se substitue au stress quand ils

voient des gens rester pour regarder et ce, jusqu'à temps que la fatigue, le manque de spectateurs ou encore des agents de sécurité aient raison de leur motivation.

Le défi est d'attirer l'attention du public et de la garder. Lorsque les participants l'ont, ils doivent jouer aussitôt, car une hésitation et les spectateurs passeront leur chemin. Les réactions sont variées : des gens circulent sans s'arrêter, d'autres regardent et repartent, certains restent et lisent la banderole, sourient, se sentent mal à l'aise, s'indignent, s'installent très très proche, commentent à voix haute, des jeunes se moquent ou crient des bêtises, un adolescent s'assoit et prend des notes, certains applaudissent, une femme dira que c'est courageux, d'autres manqueront leur métro pour voir tout le spectacle, etc. Ce sont les imprévus des espaces publics ! De plus, il arrive que la sécurité jette un œil perplexe à leur installation. L'animatrice rassure alors les agents, distribue des tracs informatifs, recueille les réactions, répond aux questions, explique la privatisation en quelques mots, reçoit des invitations à jouer, etc. Vers 21 heures, les comédiens et l'accordéoniste sont épuisés, ils s'interrogent quelque peu sur l'impact du spectacle, mais heureux de leur performance ils sont encouragés à persister dans leur démarche.

3.5.8) Lieux investis

L'aspect marginal, spontané, surprenant et hasardeux du jeu dans les rues stimule la troupe. Afin de frapper l'imaginaire des spectateurs, *«on voulait aller un peu partout»* (Karine). Même si un large public peut les apercevoir, ils restent des anonymes les uns pour les autres puisqu'ils ne sauront jamais vraiment devant qui ils jouent.

«J'ai trouvé ça super près de comment je voyais le théâtre pareil : accessible à tous [...]. La cause c'est dans la rue pareil, je veux dire c'est là qu'il y a le plus de gens, c'est là que tu vas toucher un auditoire le plus diversifié.» Véronique

Quels sont les bons endroits ? Selon Sébastien, c'est là où il y a beaucoup de circulation pour avoir une bonne visibilité. Les participants optent donc pour des lieux fréquentés, mais commencent souvent à jouer devant peu de gens en espérant que des passants s'arrêtent.

«Je choisirais plus mes lieux en allant vers les gens qu'en espérant que les gens vont s'arrêter [...] ils peuvent quand même décider qu'ils regardent pas [...]. Je trouvais ça plus facile quand il y avait des gens parce que c'est plus facile de jouer, tu as l'impression quand même que tu le fais pas pour les écureuils [...]. Les gens ne font que passer, ils s'en foutent, je sais pas c'est difficile pour l'estime.» Josiane

Cependant, plusieurs participants ont émis des doutes concernant les lieux choisis : UTIL aurait pu être davantage stratégique et sélectionner *«des endroits directement liés avec le thème»* (Sébastien). Par exemple, Delphine aurait aimé jouer dans des quartiers plus bourgeois et Marie-Soleil au carré de la Bourse.

Lorsque la troupe planifie ses sorties, le choix du lieu de représentation est un éternel ajustement entre l'espace physique et l'espace temps. Selon le public ciblé, la troupe évalue les espaces urbains intéressants et ceux qui accueillent le mieux la forme de leur spectacle. Malgré la préparation, les comédiens doivent toujours s'adapter à un nouvel espace de jeu : plus grand ou plus petit, à l'intérieur dans une station de métro ou sur une scène, à l'extérieur sous une légère pluie ou au grand soleil, dans un endroit bruyant ou silencieux. La période de l'année, le moment de la journée et la température influent sur la présence du public, combinaison d'éléments aléatoires puisqu'il y a toujours des imprévus, comme les caprices de la météo. Afin d'augmenter l'impact, les différentes escouades se produisent parfois dans des lieux communs et installent ainsi une routine, soit en succession (même lieu et même jour) ou en alternance (chaque jour de la même semaine).

Du métro Lionel-Groulx au quartier Hochelaga-Maisonneuve en passant par le Square Philips, la Place des Arts, le Marché Jean-Talon, la troupe de théâtre itinérante crée son espace scénique pour présenter son spectacle. Au parc Lafontaine par exemple, elle bloque le pont, forçant les gens à «traverser» la scène s'ils veulent passer. Le métro, comme lieu de passage, est un espace particulier où l'individu «éprouve singulièrement le sens de sa relation aux autres» (Augé 2001b : 116). À la station Lionel-Groulx, deux rames bordent le quai où la troupe de théâtre exécute son Tango.

«Les métros passaient moins souvent aussi, les gens avaient quand même le temps de regarder, si ça avait été à l'heure de pointe par exemple [...] les

gens n'auraient pas nécessairement arrêté là, quelques personnes qui s'intéressent à ce genre de phénomènes peut-être, qui ont déjà un intérêt ou qui aiment les choses qui sortent de l'ordinaire, peut-être qu'eux se seraient arrêtés, mais pas la majorité.» Josiane

Un instant surréaliste ! «Quand un métro arrive et qu'il déverse sur le quai ses passagers pressés, certains rouspètent, d'autres s'arrêtent [...]. Des roses tombées des cheveux des filles jonchent le sol et donnent un effet visuel superbe ! À un moment, les deux métros arrivent en même temps, les gens courent rapidement de l'un à l'autre, au centre de leur trajectoire tous les comédiens couchés par terre. On a peur qu'ils se fassent piétiner [...]. Des gens ne s'arrêtent pas et ne se rendent pas compte du tas de «cadavres» au milieu de la place» (notes de terrain).

3.6) Appréciation du spectacle

Participants et animateurs d'UTIL ont des impressions positives ou négatives sur «la forme», «le fond» et la qualité du support informatif de leur intervention théâtrale.

3.6.1) Le côté artistique

Selon les participants, la qualité artistique du spectacle est une réussite et ils sont fiers de leur réalisation de groupe audacieuse et esthétique. Le Tango capte le regard : *«C'est une danse, ça attire l'œil, ça a un petit côté sensuel donc ça attire l'œil, il y a les costumes, il y a toute une série de choses [...] la musique...» (Andrée)*. Cependant, les limites viennent du côté technique *«ça empêchait certaines personnes d'aller plus loin dans l'interprétation, d'être plus libres» (Édith)*. Édith trouve qu'elle aurait pu aller plus en profondeur artistiquement. Néanmoins, c'est souvent trop demander aux participants qui n'ont pas d'expérience préalable en théâtre, même si l'animatrice développe leur capacité théâtrale en atelier, lors des spectacles ils ne sont pas à l'aise d'improviser.

Tout comme Mélanie l'année d'avant, Édith aimerait que les participants comprennent *«que le travail continue une fois que les représentations sont en cours»*. En effet, ils avaient *«l'impression que c'était prêt au départ»* et avaient *«moins un désir*

de se perfectionner de s'améliorer, de changer certaines affaires» (Édith). Selon Mélanie, il faut continuer à épurer la forme et «cristalliser l'essentiel de ce que t'essaies de dire». Condensé, le spectacle raccourci est plus percutant. Josiane exprime également ce désir de revenir sur le processus pour : «Arriver à quelque chose à la fin, de plus idéal, qui allie vraiment théâtre et le sujet».

Malgré le fait qu'Édith soit satisfaite des images fortes, pas trop «broche à foin» du Tango, qu'elle ait «été plus loin dans quelque chose de visuellement plus professionnel entre parenthèses», elle a trouvé le Tango «moins clair au niveau du sens [...] mais en même temps beaucoup moins stéréotypé» que les autres pièces des années passées. Une chorégraphie non réaliste, abstraite, métaphysique et percutante, mais qui rend peut-être le message moins intelligible : «Nous ça restait un peu plus flou [...], je l'aurais peut-être poussé plus loin à travers le jeu [...] pour qui passe encore plus fort» (Delphine). Pour augmenter les chances de la symbolique d'opérer son œuvre émotive, à l'histoire d'être saisie, au message d'être transmis, au spectacle d'atteindre ses objectifs, le tout doit être clair dans la tête des comédiens. Pourquoi choisir tel mouvement plutôt que tel autre, à quoi sert-il et quelle est sa symbolique ? Les participants doivent savoir de quoi ils parlent. Sinon, il y a un «flou» et le spectateur, même s'il se fait toujours sa propre interprétation, risque de ne pas comprendre.

3.6.2) Le message

Même si les participants font confiance au public, certains ne sont pas convaincus de la clarté du message qui semble «dur à saisir». Selon Édith, «s'il y avait pas été écrit Tango de la privatisation, ça aurait pu être le Tango de ben des affaires».

«Je trouvais juste que c'était pas évident qu'on parlait de la privatisation [...] c'est un peu comme une métaphore de toute souffrance, de tout le processus de domination, de tout rapport de force [...]. Je trouve encore que notre pièce ne parle pas assez d'elle même [...]. Je veux pas dire que le public il est con, c'est pas le cas, mais je trouve qu'il faut offrir cet espace de dialogue [...]. Ok il voit quelque chose, il voit qu'il y a un rapport de domination, mais ça peut justement être n'importe quoi, ça peut être une relation amoureuse [...]. Moi j'étais venue militer pour genre contre en tout cas la mondialisation, contre le néolibéralisme, pis je trouve encore une fois que notre pièce ne le représentait pas assez [...]. Du côté théâtre, du

côté représentation elle est superbe, c'est super beau [...] c'est peaufiné [...] c'est] un petit peu débalancé [...] je trouve que c'est pas assez explicite par rapport au thème de la privatisation.» Josiane

Cependant, la clarté du message ne va pas nécessairement de pair avec une forme théâtrale réaliste. La pièce peut être à la fois abstraite et envoyer un message intelligible.

«Je me suis dit : ah peut-être quand on va le présenter devant le public ça va pas être clair, les gens vont juste pas comprendre qu'est-ce qu'on fait [...]. Je pense que du moment que tu savais que c'était sur la privatisation tu pouvais faire un lien [...]. Quand j'ai vu les autres escouades qui étaient eux des fois plus concrètes, je me suis rendue compte que ça changeait rien, c'était pas nécessairement plus clair.» Marie-Soleil

Selon Andrée, la fondatrice, «quand tu connais la privatisation et puis que tu vois l'escouade t'apprends rien de nouveau, mais quand tu connais pas la privatisation, ni les causes, ni les effets, et que tu vois ça, tu comprends encore rien». Pour elle, cela relève du défi de faire de l'éducation auprès du public en quelques minutes voir quelques secondes. Par contre, provoquer des émotions chez le public et le faire réfléchir sur ce qu'il voit implique de ne pas tout lui expliquer.

«J'aime ça quand les gens faut qu'ils cherchent pareil à comprendre, quand c'est direct dans ta face, moi il y a quelque chose là-dedans que j'aime pas du tout [...]. J'ai aimé ça le fait qu'on ait des cartes postales [...] tu lis, tu comprends ce qui se passe, mais tu vois ce qui se passe aussi.» Véronique

Chaque participant a sa propre expérience subjective du Tango de la privatisation et ils en ont parfois une appréciation disparate. Les variations, dans leurs explications, font ressortir une certaine nébulosité entourant ce qu'ils essaient de faire et de dire...

3.6.3) Le support informatif

Comme le spectacle ne «vient pas nécessairement dire comme : Ah ouais, on parle de la privatisation» (Nadia), le support informatif est essentiel pour «passer» un message relativement clair. Les participants combinent alors l'émotionnel et l'informationnel.

«En utilisant de l'abstrait comme ça, on avait pas le choix de rendre ça concret à quelque part pour que les gens comprennent, qui se rappellent de nous, qui se rappellent du sujet.» Véronique

C'est avec la carte postale et les banderoles que le public fait le lien entre le spectacle et la privatisation. Cependant, les banderoles ne sont pas pratiques dans la rue : elles sont encombrantes, instables et à la merci des intempéries. Finalement, *«au fur et à mesure qu'on présentait notre show ben, bof on laisse tomber une banderole, bof on laisse tomber deux banderoles»* (Sébastien). Par contre, la carte postale s'envoie (le trac se garde) et permet de ne pas être didactique.

«C'est la chose que je trouve la plus efficace de jumeler un document à un spectacle parce que ça t'empêche d'avoir à mettre toute cette information-là dans ton spectacle, qui passe plus ou moins ou qui t'oblige à dire : savez-vous que...» Édith.

La carte postale *«ne dit pas tout sur la privatisation [...] mais c'est déjà une bonne piste pour quelqu'un qui ne connaît rien»* (Marie-Soleil). Elle donne une définition du thème abordé, des statistiques, des liens avec la vie de tous les jours, dénonce des faits et recommande certains changements. Elle est remise entre les mains des gens comme un outil, c'est à eux de l'utiliser, le pouvoir est entre leurs mains. Malheureusement *«Édith, elle pouvait pas toujours être là pour la donner»* (Josiane). De plus, la carte postale n'est pas disponible en anglais et l'expérience a démontré que plusieurs anglophones ont assisté aux spectacles.

3.7) Retour

À la fin de la session, la coordonnatrice et les animateurs convoquent les participants à une rencontre bilan. Un questionnaire portant sur l'évaluation du projet est distribué. Outre le plaisir d'avoir créé ensemble, plusieurs points saillants à améliorer sont discutés sur place. Tout d'abord, Josiane, qui se sentait *«chancelante»* sur la thématique par manque de *«vision commune»*, aurait apprécié qu'il y ait dès le début une *«définition claire»* de la privatisation, des enjeux, de ses conséquences et de ses liens avec la mondialisation. Connaître ce dont ils parlent, facilite le processus de création et rend le message final plus clair : *«J'avoue que si c'était à refaire j'aimerais ça peut-être justement oui qu'il y ait un peu plus d'informations [...] en premier à l'interne, ça découlerait à l'externe peut-être plus clairement»* (Marie-Soleil). Pour ce faire, les participants aimeraient contribuer à un dossier de presse avec des textes de

fond. Afin d'augmenter l'impact sur le public, certains ont suggéré d'installer un kiosque de renseignements sur les lieux de représentation (sur la thématique et les activités d'UTIL). Plusieurs aimeraient aussi qu'UTIL suive davantage l'actualité afin de participer aux multiples manifestations.

De plus, les participants veulent que les lieux et le temps de représentation soient mieux organisés, car souvent les heures n'étaient pas appropriées. En débutant entre 18h et 19h *«on perdait à peu près... je sais pas, quasiment 75% du public qu'on aurait pu avoir si on avait joué entre mettons 3 heures et 5 heures»* (Sébastien) et *«j'ai trouvé qu'on jouait tard [...] ça l'aurait eu plus d'impacts à mon avis de jouer pendant le «trafic»»* (Marie-Soleil). Néanmoins, le problème reste la disponibilité des participants.

3.8) Conclusion

L'esprit d'engagement est un point commun qui relie les préoccupations de la fondatrice, des animateurs et des participants d'UTIL. Cette troupe de théâtre leur donne l'opportunité d'agencer leurs désirs de créer et d'être utiles à leur société. La création collective est une expérience complexe, car ils doivent ensemble se mettre d'accord sur le propos de la pièce et la forme artistique qu'ils vont utiliser pour transmettre le message. Cette expérience de donner naissance à un spectacle éphémère, en micro-société, est pour eux un pas vers leur société idéale. Et même à petite échelle, ils rencontrent des difficultés, des insatisfactions artistiques, techniques ou théoriques, et essaient alors d'apprendre de leurs erreurs. Une des critiques formulées par les participants est l'insuffisance d'information sur la thématique. Cependant, peu d'entre eux se sont présentés lors des rencontres débats. Il semblerait qu'il y ait un décalage entre leur désir de connaissances et ce qu'ils ont le temps de faire...

Tel un funambule, UTIL contrebalance ses approches. D'abord, la troupe de théâtre équilibre le temps alloué à la création, pour atteindre une certaine qualité artistique, et son désir de sortir le plus vite possible pour accomplir sa mission. Elle tente d'ajuster judicieusement les périodes de discussions thématiques et les exercices de théâtre. Au cours des exercices, l'animateur recherche un accord entre le cheminement

du groupe et celui de chaque participant. Puis, lors du processus de création, la troupe cherche un juste milieu entre le fond et la forme, entre le dire et le sentir. UTIL jumèle les créations complètement dirigées lors d'événements ponctuels et la création collective. Finalement, pour plaire à tous ses participants UTIL doit, ultimement, trouver l'équilibre entre l'aspect militant et l'aspect artistique.

Nous verrons dans les prochains chapitres que UTIL, tout en s'inscrivant dans la lignée historique du théâtre d'intervention, renouvelle légèrement la pratique en la redéfinissant. Cependant, des difficultés inhérentes semblent persister et apparaître. Équilibriste dans sa quête de produire du sens, UTIL entremêle l'aspect local et mondial à sa réflexion et à son désir d'offrir des perspectives de changements à ses participants et ses spectateurs. De plus, la place de l'imagination et des émotions est indéniable au cours du processus de création et influence grandement l'impact sur les participants et le public. Cognitif et affect fusionnent dans cet art interventionniste...

Chapitre 4

«Pensée globale, actions locales» et autres considérations



5. Représentation d'UTIL sur le pont du Parc Lafontaine, Montréal 2004
Le Tango de la privatisation

Thème : privatisation
Source : site Internet d'UTIL

S'engager par l'art : créer, jouer, militer. Un espace de réflexion et d'action dont l'outil d'expression principal est le théâtre. Un moyen de sensibilisation des citoyens québécois aux grands enjeux mondiaux par des interventions artistiques engagées. Une façon de se réapproprier les espaces publics comme des espaces légitimes de débats.
UTIL (document de la troupe 2004)

Suite au survol historique, structurel et créatif d'UTIL, nous sommes en mesure d'éclairer les liens qui unissent sa pratique à celle des autres troupes de théâtre d'intervention du Québec et d'explorer les définitions qui s'y appliquent. Nous verrons que les idéologies du passé s'entremêlent aux innovations du présent. De plus, les difficultés rencontrées au sein d'UTIL révèlent une situation québécoise déficitaire pour ce qui est de la reconnaissance de cette pratique théâtrale ; la participation dilettante des membres ; les partenariats contrariants ; l'accès restreint aux lieux publics et les défis du théâtre de rue. Pour étoffer davantage notre réflexion, nous analyserons certaines particularités d'UTIL en utilisant les concepts déjà détaillés au chapitre 2, soit local, global, réflexivité, «agency» et identité. En somme, ces thèmes caractérisent l'expérience personnelle et le discours des participants d'UTIL, tout en fondant les assises de leur création collective et en lui conférant un impact potentiel auprès de son public.

4.1) Une histoire qui se renouvelle

Dès la première rencontre d'information, les organisateurs d'UTIL mentionnent aux futurs participants que la troupe de théâtre s'inscrit dans le mouvement du théâtre d'intervention développé au Québec depuis les années 1960, *«on est loin d'être les premiers à faire du théâtre social» (Édith)*. Ces groupes théâtraux ont en commun leurs vœux d'engagement et de changements sociaux. Cependant, la majorité des troupes d'autrefois rejetait hiérarchie et mécénat, aspects auxquels UTIL s'est confrontée :

«Il y avait une structure dans le fond déjà, il y avait l'ONG, il y avait UTIL, donc du monde payé [...] des gens qui s'occupaient déjà de la coordination, de la diffusion, de l'animation pis t'avais les participants, dans le fond ça fait une espèce de hiérarchie.» Andrée

Le désir d'indépendance d'UTIL est néanmoins fidèle à l'esprit des troupes de théâtre d'intervention d'antan. Ces dernières, en rupture avec les théâtres institutionnels, s'organisaient souvent en coopérative ; le Théâtre Parminou fonctionne toujours de cette façon. D'autres sont des OSBL ou encore des petites entreprises. Présentement, plusieurs troupes créent à partir des subventions reçues selon leurs projets, UTIL vivote d'ailleurs ainsi.

Les enjeux au centre des créations diffèrent et sont le reflet d'une époque. Toutefois, de centrées sur le Québec, à ouvertes sur le monde, les pièces interventionnistes semblent toujours rattachées à l'actualité d'une localité. Au cours des années 1960 et 1970, les troupes de théâtre prenaient position en créant sur la thématique du projet national, du féminisme, des travailleurs, etc. Pour sa part, UTIL s'intéresse à la mondialisation, la consommation, le racisme, les droits communs, etc. Des thèmes à la fois locaux et globaux. Depuis que la troupe s'est affranchie de l'ONG, elle n'a plus l'obligation de traiter de thèmes spécifiquement en lien avec l'international et l'interculturel, mais cela demeure une spécificité d'UTIL, même vis-à-vis ses consœurs contemporaines. Selon la fondatrice, UTIL occupe une place exploitée dans le passé, mais non occupée actuellement.

«Il faut qu'elle garde cette place-là [...] UTIL est assez original, pas mal par rapport à ça et puis ça se faisait avant [...]. Dans les années 70 ça se faisait, à Saint-Francisco ça se faisait, au Pérou ça se fait, c'est pas nouveau, on a rien inventé en fait, c'est juste que c'est un renouveau.»
Andrée

Dans le passé, les troupes s'insurgeaient contre le théâtre bourgeois, le monopole de la culture officielle et l'hermétisme esthétique (Desrochers et al. 1978). De plus, elles souhaitaient se libérer de la sujétion au style français et s'exprimer dans la langue d'ici en militant pour un théâtre «du peuple par le peuple». Refusant également la domination de l'auteur, elles optaient pour la création collective. Aujourd'hui, tout en poursuivant leurs objectifs sensibilisateurs, qui transitent encore souvent par la création collective et qui impliquent une certaine éthique idéologique, les troupes désirent se faire reconnaître par les instances gouvernementales et le milieu artistique, afin de recevoir subventions et gratifications. UTIL n'échappe pas à cette réalité.

Même si les animateurs d'UTIL veulent faire du théâtre autrement, ils ne rejettent pas totalement le milieu artistique professionnel. Quant aux participants, ils ont un minimum de connaissances concernant la pratique de leurs prédécesseurs et de leurs contemporains et possèdent peu de notions théâtrales liées à ce type de théâtre. Selon Édith, c'est une nouvelle expérience pour les membres de la troupe et en tant qu'animatrice, elle ne veut pas les assommer de théorie, seulement en mentionner des

bribes au passage pour éveiller leur intérêt. Comme chaque contexte de création demande une adaptation, une distance doit se prendre face à la théorie, car ce n'est pas une doctrine. En sachant peu, les participants semblent avoir la liberté d'essayer et d'entreprendre n'importe quoi.

«Il y a une spontanéité qu'on se permettrait peut-être moins [...]. Pour moi c'est plus instructif de le tester sur le terrain, je dis que ça déjà été fait, mais on peut pas appliquer les théories de Brecht, on peut pas appliquer les théories d'un théâtre traditionnel non plus, sur le théâtre de rue.» Édith

Ce qui est foncièrement nouveau par rapport à autrefois, c'est l'utilisation, non négligeable, d'Internet par UTIL, en ayant à la fois un site et une liste d'envois pour diffuser des renseignements et communiquer avec ses sympathisants et ses participants. Ces derniers emploient également ce «réseautage» pour faire circuler des pétitions, des informations sur des manifestations, des conférences, etc. Cette nouvelle technologie facilite grandement le travail des organisateurs, mais ils ne doivent pas s'attendre à avoir des réponses rapides à leurs courriels. Alors, les participants d'UTIL se font quelquefois appeler par leur animateur qui s'assure ainsi de leur présence et de leurs opinions. Les contacts cybernétiques ne peuvent malgré tout remplacer les réunions et les contacts réels (Pleyers 2004). Finalement, les membres de la troupe se rencontrent pour les ateliers, mais aussi à l'extérieur lors de soirées festives. Comme par le passé, un groupe se crée autour des mêmes affinités, mais il a désormais une dimension virtuelle considérable.

4.2) Une définition tout en nuance

Quelle est la différence entre le théâtre et le théâtre d'intervention ? Comme je l'ai constaté, lors des Rencontres internationales du théâtre d'intervention (RITI 2004), cette question est loin d'être élucidée et est empreinte d'une certaine frustration, car l'exercice de nommer oblige à circonscrire, à comparer, à exclure et éventuellement à subordonner. Il en résulte des expressions comme le «théâtre-théâtre» versus le «théâtre utile» ; pourtant le théâtre d'intervention *«c'est pas autre chose que du théâtre, c'est pas du*

sous-théâtre, c'est pas du sur-théâtre» (Édith)⁴⁴. Selon la fondatrice d'UTIL, il faut pourtant trouver les mots pour définir cette pratique liée à un champ particulier.

«Il y a des catégories quand même [...] il y a des spécificités, alors autant les nommer quoi et trouver les bons mots [...]. Un moment donné ça vaudra la peine d'avoir une certaine entente générale par rapport aux praticiens [...] pour qu'on puisse au moins parler [...] se reconnaître. Défendre ce que tu fais ça va toujours avec de la reconnaissance, si tu veux être reconnu faut toujours bien trouver des mots pour te définir.» Andrée

Au-delà des mots, pour Édith, la distinction réside dans le travail théâtral, lorsqu'il est fait *«pour aller chercher la parole de gens qui ne l'ont pas»*, afin de la projeter. Enfin, ces particularités se révèlent dans le processus de création.

En s'interrogeant sur les relations de pouvoir au sein de sa société et en présentant ses interventions théâtrales dans la rue pour atteindre un large public, UTIL répond à l'appellation de «radical street performance» de Jan Cohen-Cruz (1998). De plus, la troupe de théâtre combine les deux modèles développés par Maureen Martineau (voir 2.1.2), «le spectacle-atelier» et «le spectacle-autonome», c'est-à-dire une pièce montée par la communauté et «une compagnie faisant sienne, pour un temps, la lutte d'une collectivité» (Biot 2000 : 28). Autrement dit, «l'événement théâtral va se fabriquer à partir d'un groupe de gens directement engagés dans la lutte et qui vont inventer ce théâtre pour répondre à la situation» et cette troupe, maintenant constituée, va proposer sa démarche ou sa création à un organisme (Voltz 1983 : 63).

UTIL utilise ces différentes approches. Tout d'abord, comme le «spectacle-atelier», cette troupe de théâtre n'est pas composée d'acteurs professionnels, mais bien d'amateurs bénévoles pour qui le processus de création est aussi important que l'impact final sur le public. Ce sont des animateurs professionnels qui leur enseigneront diverses techniques de jeu et qui fortifieront leur création collective. La particularité de la troupe est qu'elle regroupe des non-militants et des militants engagés dans différentes causes,

⁴⁴ Voici un exemple pour illustrer cette dichotomie qui peut ennuyer les praticiens du théâtre d'intervention. Lors d'un événement artistique organisé par UTIL dans le quartier Hochelaga-Maisonneuve, je discute avec la mère d'une participante et, suite à une de ses questions, je lui révèle que je suis impliquée dans une troupe de théâtre qui va jouer au Lion d'Or, une salle de spectacle relativement connue de Montréal. Elle me répond alors : «Ah, tu fais du vrai théâtre !». Je me demande alors : qu'est-ce que du vrai théâtre ? Celui présenté par UTIL n'en est pas ?

qui offrent leur temps pour monter une pièce. Puis, comme le «spectacle-autonome», la thématique, au centre de leur création, n'est pas dictée par les participants eux-mêmes, mais par l'organisme subventionneur. En complétant les demandes de financement, les organisateurs proposent naturellement des thèmes de création artistique qui répondent aux besoins de l'organisme, du ministère, etc.

«C'est parce que UTIL, elle part des problèmes qui concernent même pas les gens et quelquefois... c'est ça qui est embêtant aussi, parce que la plupart des groupes d'intervention, ils vont pas choisir des thèmes en partant [...] ils vont créer une dynamique de groupe, après ils vont déterminer de quoi tu veux parler, c'est quoi qui t'écœure, c'est quoi qui t'intéresse [...] c'est quoi qui t'opprime [...] tu vas parler de ta vie de ton vécu [...] on va essayer de ressortir quelque chose de ça.» Andrée

C'est ce qui amène les participants d'UTIL à créer sur un sujet qui les intéresse, mais sur lequel ils n'ont pas nécessairement de connaissances approfondies. Comme on dit dans le milieu, la création ne part pas d'eux, ni de leur vécu, ni de leurs préoccupations personnelles. Cependant, ils feront appel à toutes leurs expériences et leur savoir pour «nourrir» cette création. Finalement, la pièce produite ne sera pas seulement présentée devant leurs pairs militants, mais aussi devant un public dit moins conscientisé.

Selon Paul Biot, le processus de création, le message véhiculé et l'impact sur les participants et le public définissent la pratique théâtrale interventionniste (2000). De plus, Zakes Mda affirme que l'impact maximal survient lorsqu'il y a un juste mélange entre «participation» et «intervention» (1993). Plus précisément, les gens de la communauté doivent participer à la création tout en étant stimulés, notamment par les comédiens-animateurs venant de l'extérieur, à débattre sur la problématique ciblée. Théoriquement, tous ces ingrédients se retrouvent chez UTIL, mais nous verrons au cours de ce chapitre l'impact que les comédiens associent à leur expérience théâtrale (voir section 4.5.5 et 4.5.6).

4.3) Les difficultés inhérentes au théâtre d'intervention

La pratique du théâtre d'intervention n'est pas un long fleuve tranquille, de par la mission que la troupe se donne et de par son besoin d'argent, pour un encadrement artistique et organisationnel. À la fin d'un projet, l'attente de subventions, souvent

longue, ronge les espoirs d'une continuité et amenuise la motivation des animateurs et des participants. De plus, certains participants s'impliquent davantage que d'autres, qui sont moins constants, mais combien de temps seront-ils là de façon bénévole ?

4.3.1) La reconnaissance

Le Conseil des Arts du Canada subventionne des projets de théâtre d'intervention à travers, notamment, ses Fonds de collaboration entre les artistes et la communauté⁴⁵. Néanmoins, ce financement est très modeste, ultra ciblé et ne couvre pas la totalité de la pratique théâtrale interventionniste. Celle-ci se retrouve dans l'interstice entre plusieurs fonctions (artistique, éducative, communicationnelle, etc.), dans divers milieux et avec différentes populations. Contrairement à son homologue belge, le Théâtre Action qui a la reconnaissance de son travail professionnel de création avec des personnes, celui du Québec éprouve des difficultés à se faire reconnaître, ce qui ne facilite aucunement l'obtention de subventions⁴⁶. UTIL n'échappe pas à ces préoccupations, ni au paradoxe de devoir demander de l'argent à un gouvernement que la troupe par ailleurs critique.

«En théâtre d'intervention tu ne peux pas demander des subventions au niveau du Conseil des Arts, tout ça c'est pas reconnu, c'est pas considéré comme à sa juste valeur, surtout si tu travailles avec des amateurs, de toute façon ils vont te dire que tu fais du théâtre amateur [...]. Si tu fais une demande au niveau du Conseil des Arts, il faut que tu caches avec qui tu travailles [...]. Si tu vas du côté de l'éducation, ils vont te dire mais non, vous faites de l'art vous faites pas de l'éducation. Si tu vas en communication, ils vont te dire que c'est pas de la communication c'est du théâtre. Si tu vas en théâtre, ils vont te dire c'est pas du théâtre c'est de l'éducation. En tout cas tu tournes en rond, tu es toujours obligé de faire semblant que tu ne fais pas ce que tu fais, toujours inventer un autre vocabulaire [...]. Les artistes en intervention, ils travaillent vraiment dans des conditions de grande misère quoi, c'est incroyable, c'est vraiment le bas de l'échelle [...]. Tu es toujours en train de cacher à tout le monde, à toutes les instances que tu existes et que tu travailles et que tu fais quelque chose de valable. C'est incroyable quand même je trouve, donc c'est pire que de la non-reconnaissance [...] c'est d'être inexistant quoi, c'est d'être obligé de te cacher, de te travestir, c'est incroyable comme vie. Mais bon, va-t-on demander au gouvernement qu'il subventionne du petit théâtre engagé militant [rire] avec le gouvernement que nous avons.» Andrée

⁴⁵ Source : www.canadacouncil.ca/letheatre

⁴⁶ Pour plus d'information sur le Théâtre Action en Belgique voir M. Vaïs (2002) et P. Biot (2000).

Afin de remédier à cette situation, de s'unir et surtout de se connaître, les Rencontres internationales du théâtre d'intervention ont été organisées (2003-2004). Selon Andrée, *«c'était nécessaire que ça se passe [...] le besoin était évident»*. En effet, les praticiens sentaient la nécessité de se rassembler pour faire valoir leur travail.

«La reconnaissance gouvernementale [...] je trouve que c'est l'urgence [...] il faut qu'on se batte là-dessus [...] revendiquer pis dénoncer [...]. Il y a plein de trucs qui existent, pourquoi pas celui-là, il existe de toute façon, il faut bien qu'il soit reconnu.» Andrée

Les praticiens du Québec font effectivement partie d'un réseau international : *«C'est un grand mouvement, il y en a partout partout, partout dans le monde du théâtre d'intervention» (Andrée)*. Néanmoins, Édith a trouvé *«que la réflexion était très jeune au Québec»*. Découlant de cette réunion, quelques praticiens du Québec se sont regroupés au sein du Comité permanent du théâtre d'intervention (C_Pti) et se concertent pour qu'une niche leur soit créée : *«Si on se réunit, si on travaille tous ensemble au niveau théâtre d'intervention et qu'on fait vraiment des propositions concrètes peut-être qu'il pourrait y avoir une brèche» (Andrée)*. Ainsi reconnues, les troupes pourront investir leur énergie dans leur création et non dans la recherche de subventions.

Outre le problème de faire valoir ses besoins auprès du gouvernement, ce théâtre n'est pas valorisé au sein de la communauté artistique et les écoles de théâtre ne l'enseignent pas ou très peu. La société québécoise doit donc s'interroger sur les définitions qui régissent les pratiques artistiques et qui empêchent les troupes de théâtre d'intervention d'accéder à du financement.

«Ça implique des habitudes comme société, ça implique quelque chose de plus grand, de moins élitiste, de même moins pointu. Ça me semble essentiel que ce théâtre-là soit financé parce qu'il transporte la parole comme disait Biot, la parole du peuple ou en tout cas des gens qui, normalement peut-être, l'ont pas ou ont pas la tribune [...]. Ça m'apparaît essentiel aussi qu'on le reconnaisse comme un art au sein de la communauté artistique et qu'on soit pas constamment mis de côté [...]. La Belgique c'est méchamment un exemple, mais ce sont des années de combat et pendant que tu fais ce combat-là tu fais pas de théâtre.» Édith

Les troupes de théâtre d'intervention doivent donc s'épauler afin que leur travail de «rendre voix aux murmures des gens les plus marginalisés» soit enfin reconnu (Biot 2000 : 27). Selon Édith : *«Pour moi ça serait important aussi que UTIL ait [...] comme préoccupation de faire cette communication-là entre le milieu social, le milieu artistique et le milieu politique [...] d'une réflexion sur le politique en tout cas, d'arriver à créer ces liens».*

Malgré la satisfaction d'avoir rencontré des gens partageant la même passion aux Rencontres internationales du théâtre d'intervention (RITI 2004), certaines critiques et réactions ont été formulées par les membres d'UTIL. Le Théâtre Parminou, étant l'organisateur de l'événement, a pris beaucoup de place, c'est-à-dire qu'il y a très peu de troupes québécoises qui ont pu présenter leur travail. Ce qui révèle, selon André, qu'au sein du théâtre d'intervention il y a également une atmosphère de compétition. De plus, *«on avait tous des manières très différentes de concevoir le théâtre d'intervention, vraiment, donc qu'est-ce qui nous rassemble ? (Édith).* D'ailleurs, les pièces présentées par le Parminou ont été considérées très didactiques par Édith et de constater que cette troupe était «La référence» fut un choc pour elle. Effectivement, il y a *«l'impression qu'il n'y a qu'eux qui existent quelques fois [...] eux-mêmes perpétuent un peu cette image» (Andrée).* Finalement, Édith rapporte les mots de Peter Schumman, fondateur du Bread and Puppet Theatre, qui concluait la rencontre en disant :

«C'est bien beau là, on a parlé pendant quatre jours de qu'est-ce que c'est que le théâtre d'intervention [...] mais il y a des Wal-Mart qui sont en train d'ouvrir au Vermont, ça fout la merde [...] on serait supposé être là [rire]. Cette idée-là d'urgence est là beaucoup en théâtre d'intervention, je trouve, pis moi je l'ai. Des fois de parler trop de nous, de notre condition alors que c'est essentiel, mais on le fait au dépend de parler d'autres choses par le théâtre.» Édith

Finalement, la reconnaissance médiatique semble être une préoccupation de seconde importance. Cependant, dans le milieu théâtral : *«Quand on n'entend pas parler de toi à la presse, c'est comme si tu n'existais pas» (Andrée).* De plus, les journalistes de théâtre ne critiquent pas les spectacles de théâtre d'intervention puisqu'ils n'ont pas la même vocation artistique. Il faut contrer les préjugés négatifs sur la qualité

du théâtre d'intervention : *«Oui le théâtre d'intervention ça peut-être aussi de qualité [...], il y a même des artistes en théâtre d'intervention qui sont bons !» (Andrée).*

4.3.2) Les participants bénévoles

Mis à part les soucis financiers, UTIL rencontre des difficultés à concilier les objectifs militants et artistiques de ses participants.

«Oui c'était le fun UTIL [...] j'en ai appris des choses mais pas tant que ça, peut-être que j'aurais cru justement que ça aurait été, peut-être, plus porté... plus côté politisé» Sébastien

«J'ai peut-être été un peu... peut-être déçue [...] je trouve qu'on aurait pu jouer plus [...] je trouvais qu'on avait investi beaucoup pour le nombre de fois qu'on avait jouées [...] j'ai peut-être été un peu insatisfaite quand il manquait des gens» Véronique

Un autre problème provient du laxisme de certains participants qui sont peu ponctuels, et rares sont les pratiques où tout le groupe est complet, ce qui ne facilite pas la création collective. Selon Mélanie, cela démontre l'inexistence du sens du sacré lié à une répétition, dont un des principes est de commencer à l'heure. Les animateurs doivent donc redoubler d'efforts et de stratagèmes. Par exemple, Édith précisait dans ses courriels : «votre présence est PRIMORDIALE, je dois être avertie à l'avance de tout contre-temps», «il est donc essentiel que nous y soyons TOUS, et que vous soyez à l'heure» (courriels 2004, ponctuation de l'animatrice). La planification des représentations (pas toujours les soirs des ateliers) demande de concilier les multiples emplois du temps des participants. Tous bénévoles, ils ont d'autres activités (travail et/ou étude) et ce manque de flexibilité crée des conflits d'horaire parfois insurmontables. D'ailleurs, arrivés sur les lieux, les comédiens doivent souvent gérer les absences annoncées et non-prévues. De plus, les retards accumulés les forceront à commencer leur présentation beaucoup plus tard.

Comme déjà mentionné, les participants ne reviennent pas nécessairement d'une session à l'autre parce qu'ils partent en voyage, s'impliquent auprès d'autres organismes ou rejettent cette forme d'engagement par le théâtre (voir section 1.5.4). Le personnel d'UTIL s'en préoccupe et est conscient de la quantité d'activités attrayantes et possibles

à Montréal. Selon André, *«on est aussi dans une société où on magasine beaucoup»*, et si cela est gratuit, les participants essaieront différentes formules, changeront d'activités ou cesseront ces activités à cause d'une session trop exigeante à l'école par exemple.

«[C'est] un défi de travailler avec des bénévoles qui décident comme ça de s'engager, monter un show [...] qui s'engagent en septembre jusqu'au mois de juin [...] une fois par semaine. Les gens ici sont tellement surstimulés dans tout, qu'ils peuvent décider que, finalement, ils ont le goût d'aller faire un cours de danse africaine, le mercredi soir. [Ils ne] sont pas obligés de rester.» Mélanie

Désireux de sonder une pléiade d'occupations engagées et n'aimant pas la routine, ils sont des «électrons libres» faisant preuve de fidélité momentanée (Pleyers 2004).

Une des réponses d'UTIL à ce phénomène a été de mettre sur pied des événements ponctuels, qui demandent moins d'investissement de temps. Conceptualisées par les animateurs, ces interventions sont ensuite proposées à tous les sympathisants d'UTIL. Les personnes intéressées se présentent à une répétition ou directement sur les lieux de l'intervention (souvent à une manifestation). Étant préparées rapidement, ces interventions sont très dirigées, ce qui peut frustrer certains participants qui critiquent alors le manque d'espace pour leur créativité. De plus, il en résulte que les participants assidus sont extrêmement sollicités (ateliers hebdomadaires, manifestations périodiques et rencontres débats) et doivent faire un choix en considérant leur horaire, souvent déjà chargé. Selon Andrée, responsabiliser les participants en leur donnant *«une réelle place»* au niveau artistique et au niveau de l'organisation, particulièrement dans les divers comités, tout en leur permettant d'avoir un soutien technique pour le volet artistique par un animateur, dont c'est le métier, aiderait à s'assurer de leur participation. Tout en permettant aux gens formés d'avoir un emploi, UTIL devrait faire en sorte que le groupe de comédiens se prenne en main, ainsi la troupe leur appartiendrait vraiment et chacun y mettrait davantage de temps. Il faut que la structure d'UTIL respire assez pour accueillir toutes ces possibilités. En 2005, UTIL tente cette approche innovatrice, mais le succès de l'entreprise reste à voir...

Les participants s'impliquent au sein d'UTIL, notamment, parce que c'est gratuit et qu'ils ne sont pas des comédiens : *«On le fait parce que c'est l'fun, on le fait avec nos*

temps libres» (Christine). Néanmoins, il semblerait que ce «bénévolat» ne rime pas avec une rigueur au travail. Même s'il y a un côté éducatif, les participants veulent créer et répéter dans le plaisir. Pour ces étudiants et ces travailleurs, le théâtre bénévole est d'abord une activité divertissante et ils n'ont donc pas à se soumettre aux exigences théâtrales professionnelles. De plus, la troupe a certaines difficultés à recruter des nouveaux participants. Est-ce à cause du réseau de diffusion ou de la structure de l'organisme ? Pourtant, les ateliers sont offerts gratuitement, mais ils exigent présence, disponibilité et assiduité.

4.3.3) Les partenariats

Pendant ses deux premières années, UTIL était sous la tutelle de l'ONG. Certains participants perçoivent alors la collaboration entre les deux comme *«un bon moyen de pouvoir former quelque chose, de bâtir quelque chose» (Véronique).* De plus, s'associer permet de donner une voix commune à leurs revendications.

«Je trouve ça bien [...] que l'ONG nous supporte pis, qu'en même temps, on supporte aussi l'ONG [...]. Je sais pas si ça leur fait une espèce de publicité, je pense, c'est surtout pas dans le but qu'on fait ça non [...]. S'il y avait plein d'organismes comme ça qui pourraient peut-être justement s'allier pour une cause [...] au lieu justement qu'on soit chacun dans notre bout, pis qu'on essaie de crier nos petits messages, pis que ça passe dans le beurre.» Sébastien

De plus, l'encadrement plus ou moins rigide de l'ONG et d'UTIL semble rassurer les participants en garantissant la finalité. Comme le mentionne Karine, *«tu t'engages dans quelque chose qui allait aboutir».*

Malgré le désir de l'ONG de se faire connaître auprès des participants d'UTIL, ses minces efforts n'apportent pas les résultats escomptés. En effet, *«d'avoir été dans UTIL, je connais pas plus l'ONG» (Caroline).* Pour bien des participants, les liens entre les deux demeurent obscurs : *«UTIL, ça l'a rapport avec l'ONG, mais en même temps peut-être pas nécessairement directement» (Véronique).* Pour Delphine, le lien se trouve dans l'implication citoyenne, mais elle s'interroge sur les liaisons possibles entre l'ONG et le théâtre de rue. De plus, l'ONG considère les membres du groupe théâtral comme ses bénévoles, ce que la majorité des participants semble ignorer, *«les gens d'UTIL se*

sentent pas bénévoles de l'ONG» (Édith). Bien que l'ONG amène une structure, les participants ont peu ou pas de connaissance sur l'administration de la troupe, les questions d'argent et les contraintes qui en émanent.

«La seule fois où est-ce que je me suis rendue compte qu'il y avait un lien, c'est quand je me suis rendue compte qu'il fallait des permis pour aller jouer, parce que je pense, en tout cas, j'ai l'impression, que ça venait plus de l'ONG.» Marie-Soleil

Plusieurs participants imaginent très bien UTIL indépendante dans les années futures, mais au moment de l'entrevue, Sébastien ne pensait pas que la troupe réussirait à s'autogérer. Présentement, la troupe de théâtre continue de développer des partenariats afin d'obtenir des subventions.

4.3.4) L'appropriation de l'espace public

Jouer dans la rue c'est *«compliqué à cause des permis» (Karine).* Plus souvent qu'autrement, l'espace public ne l'est que par le nom. Les rues appartiennent de moins en moins aux citoyens, puisqu'ils ne peuvent pas y faire ce qu'ils veulent, dans les limites du respect d'autrui bien sûr, car l'expression artistique se doit d'être encadrée et réglementée. Ces espaces ne sont souvent que des lieux de passage et s'y exprimer à voix haute va à l'encontre de certaines conventions sociales.

«On n'habite pas vraiment les lieux [...] je sais pas si c'est à cause du climat [...]. La tradition aussi des orateurs [...] on l'a pas beaucoup [...]. C'est très réprimé aussi, c'est énormément réprimé, à la minute où il y a des manifestations qui sortent un peu hors cadre [...] c'est arrêté, mais comme si c'était un acte de terrorisme, prendre la parole dans un lieu public c'est... ça fait peur aux gens. [...] La rue] c'est un lieu où on doit se rassembler pour échanger.» Delphine

Pour Marie-Soleil *«c'est important de prendre conscience qu'il y a un espace public qui existe, que c'est public et qu'on a le droit de l'utiliser».* D'ailleurs, l'un des buts d'UTIL, c'est de s'approprier ces espaces, *«parce qu'on n'a pas d'espace pour passer les messages [...] c'est pas nous qui les avons les panneaux publicitaires» (Josiane).* Toutefois, la troupe se bute alors aux demandes de permis, ce qui restreint sa liberté d'action.

«Premièrement le métro c'est à tout le monde, ça m'a surprise [...] quand Édith parlait de permis, je savais même pas qu'on avait besoin d'un permis pour être là, je trouve ça un petit peu aberrant.» Caroline

La contrainte provient surtout de l'organisme qui chapeaute UTIL, car il ne faut pas nuire à sa réputation. Selon Josiane, *«puisque l'ONG est une organisation sérieuse [...] il faut qu'elle reste dans la légalité»*, d'où la nécessité d'obtenir des autorisations. En ayant un financement extérieur, UTIL a des comptes à rendre et l'autogestion est alors liée à une certaine latitude d'initiatives. Par contre, la troupe a également un nom et des emplois à protéger, elle doit alors prendre ses responsabilités et répondre à certaines conditions.

«Peut-être qu'à certains moments il est bon d'aller chercher des permis, mais [...] est-ce que c'est nécessaire ? [...] Qu'est-ce que tu veux faire en allant chercher ton permis ? Il y a des moments où tu peux pas aller chercher ton permis [...] c'est l'art de contourner la loi [...]. Il y a des gens qui veulent pas avoir des problèmes avec la justice [...] faut respecter la réalité de chacun. Maintenant, est-ce qu'il faut respecter la réalité du partenaire avec qui on travaille ? Oui parce que c'est notre partenaire.» Andrée.

Avoir un permis peut sécuriser certains participants, *«on se fera pas embarquer par la police parce que c'est ça qui aurait pu arriver» (Alexandra)*. Par contre, *«ça va un peu à l'encontre de ce qu'on veut passer, de ce qu'on veut faire concrètement» (Sébastien)* et se réapproprier les lieux publics *«c'est plus dans l'optique de notre message» (Josiane)*. Alors, la troupe s'interroge : l'art n'est-il pas censé être accessible à tous ? UTIL ne veut-il pas avoir un contact direct avec le maximum de spectateurs ?

«Comment tu milites ? Comment tu es engagé ? C'est... jusqu'où va le compromis ? [...] Comment tu fais pour en venir où tu veux en venir en acceptant ça, mais en essayant de rejeter ça ? C'est difficile.» Delphine

Plusieurs participants sont d'ailleurs prêts à être plus audacieux et à jouer sans permis, en se présentant de manière impromptue sur les lieux publics. Par exemple, Sébastien aimerait provoquer davantage de controverses et *«jouer dans des endroits où est-ce qu'on se serait fait sacrer dehors»*. Par contre, ils ne sont pas là pour causer des embêtements, *«au contraire, on divertit en même temps qu'on informe» (Caroline)*. Quant à Delphine, elle est prête à faire de la désobéissance civile.

«Moi, j'aurais été probablement très, très prête à jouer n'importe où [...] quitte à se faire chasser de là, mais au moins on l'aurait fait [...]. Je trouve qu'on aurait été encore plus proche de nos intentions [...] d'informer quand même [...] de se faire voir [...] de déranger un peu.» Véronique

Suspecte, cette troupe de joyeux troubadours ? Les participants veulent seulement livrer leur message et parfois, ils doivent, pensent quelques-uns, transgresser les limites permises socialement...

4.3.5) Le théâtre de rue

Jouer dans la rue est une expérience à sensations fortes et demande du courage. Selon Mélanie, les participants font parfois face à *«l'indifférence totale»* de la part des spectateurs et c'est dur à digérer. En effet, le théâtre de rue c'est difficile, car *«c'est pas tout le monde qui restait»* (Karine). Se produire dans la rue confronte les participants au public d'une manière plus directe que dans une salle de spectacle, ce qui est plus éprouvant.

«Il faut être fait fort en tabarouette, faut pas que tu aies peur parce que c'est comme... dans la rue le monde il t'écrase [...] tu as pas de protection [...]. Faut prendre ta place et puis pas la laisser.» Andrée

Mélanie, qui a l'expérience du théâtre d'intervention en Afrique, mentionne que ce type de théâtre peut fonctionner au Québec, mais *«il y a comme une couche plus profonde pour essayer d'aller atteindre les gens»* puisqu'ils sont moins réceptifs, préoccupés qu'ils sont par leur vie quotidienne. Individualité exacerbée et environnement hyper médiatisé :

«On vit maintenant dans un monde où les gens sont constamment confrontés à des images, même parfois malgré eux, comme la publicité [...] et malgré nous, on devient de plus en plus difficile dans ce qui nous attire, parce qu'on est tellement sollicité.» Édith

Ce qui fait la différence entre ce théâtre et les autres médias c'est le contact humain et il *«fait toute la différence»* (Mélanie). Cependant, au Québec et plus précisément à Montréal, il n'existe pas de forte tradition de théâtre d'intervention qui prend d'assaut les rues de la métropole.

«Les gens n'ont pas l'habitude, parce que le seul théâtre de rue qu'ils voient c'est du théâtre vraiment d'amusement [...]. Les gens sont habitués à un

style très peu de parole [...]. Le public montréalais n'écoute pas [...]. Il y a pas d'habitude et puis l'été est court donc tu as pas le temps de pratiquer beaucoup, donc il faut qu'on trouve d'autres choses que la rue aussi.»
Andrée

À cause du climat particulier du Québec, le théâtre de rue en hiver n'est pas une formule gagnante et explique sûrement, en partie, que les gens «habitent» moins les espaces publics. Il ne faut donc pas s'y limiter, mais trouver d'autres lieux, comme le métro.

Le théâtre de rue demande d'adapter le travail artistique et les exercices. Par contre, UTIL répète surtout en atelier.

«Tu es pas en train de travailler, de faire du théâtre de rue dans un atelier pendant trois mois, parce que là tu vas faire des beaux trucs pendant trois mois, tu sors ça marche plus, donc il faut que tu travailles dans la rue si tu fais du théâtre de rue.» Andrée

Les participants doivent apprendre à appeler les spectateurs et à les faire s'arrêter : «*La dimension d'accrocher les gens est essentielle dans la rue sinon on le fait pour qui*» (Édith).

«Faut vraiment que tu pratiques [...] te laisser la chance de te casser la gueule, de réessayer, de recommencer et puis peut-être aussi de dire c'est pas mon truc.» Andrée

L'apprentissage du théâtre de rue se fait dans la rue et plus les participants auront de l'expérience, plus ils seront en mesure d'improviser et de réagir aux situations inattendues qui se présentent.

4.4) Local / global

La perspective locale et globale provient d'abord des participants et des animateurs d'UTIL qui arrivent chacun avec un bagage diversifié d'expériences régionales et mondiales. Leur esprit d'engagement s'est développé avec les années grâce à leur cheminement personnel (études, voyages, etc.), à l'éducation reçue à la maison comme à l'école et à certaines rencontres déterminantes (professeurs, autres étudiants, etc.). Par l'intermédiaire des comédiens, la troupe de théâtre, localement située, s'inspire de son milieu pour créer, mais les discussions sont également reliées à des phénomènes mondiaux plus englobant ou à d'autres réalités locales étrangères.

Faisant partie du contexte de création, ces considérations se retrouvent également dans la thématique choisie, la documentation consultée, les références interrogées, les événements ponctuels, etc. Nous observons donc que le local demeure important (Hannerz 1996), mais que sa «déterritorialisation» (Appadurai 2005) a un impact indéniable sur les participants puisqu'ils sont reliés par leurs souvenirs et par les télécommunications à d'autres localités à travers le monde.

4.4.1) Expérience personnelle à l'étranger

Les participants d'UTIL portent en eux une ouverture sur le monde consommée ou non. Seules Nadia, Marie-Soleil et Sébastien, plus jeunes que la moyenne, n'ont jamais voyagé ou encore n'ont pas quitté la province sans leur famille. Par contre, ils ont tous les trois le désir de partir à l'étranger, Nadia veut visiter l'Europe et Marie-Soleil planifie d'effectuer un projet de coopération en Afrique, ce qu'elles ont fait toutes les deux depuis. La moitié des participants a déjà fait de la coopération internationale en Afrique (Congo, Ghana, Malawi, Mali et Sénégal), en Asie (Bangladesh et Philippines), en Amérique Centrale (Guatemala, Honduras), en Amérique du Sud (Pérou), dans les Antilles (Cuba, Haïti) et dans le Grand Nord québécois. Chacun d'eux est parti seul ou avec une organisation, travaillant bénévolement ou non pour une durée d'environ deux mois à deux ans. Ces sept coopérants, en plus de Caroline, Delphine et Olivier ont voyagé dans plusieurs contrées comme l'Angleterre, la Belgique, la Colombie, l'Équateur, l'Espagne, les États-Unis, la France, la Jamaïque, le Maroc, le Mexique, l'Ouest Canadien, la Suisse, la Tunisie, etc. D'ailleurs, une fois la session printemps 2003 terminée, Alexandra suivait son copain pour une visite dans son pays d'origine en Amérique du sud. En 2004, en plus de Nadia et de Marie-Soleil, Caroline et Josiane quittaient le Québec pour un voyage plus ou moins long, soit touristique en Europe, de travail dans l'ouest canadien ou de coopération en Afrique.

Ces voyages leur permettent de découvrir le monde, de connaître d'autres manières de vivre, de prendre conscience des inégalités sociales et de devenir critiques de l'univers qui les entoure. Comme le mentionne Josiane à propos de son premier séjour en Europe de l'ouest : *«Je sortais comme du temps de ma banlieue cotonneuse*

[...] j'avais des œillères [... ça m'a] donné un coup de poing dans la face». Pour elle c'était le «début d'un processus fantastique». Suite à son expérience de coopération au Mali, elle renchérit : «Ça été un tournant aussi dans ma vie». Cependant, tout comme Mélanie et Édith, Sébastien émet des doutes quant aux bienfaits de la coopération, «à savoir si l'aide que tu vas vraiment porter là-bas, va vraiment être utile à eux-autres». La participation à des projets, comme se rendre au Forum social mondial à Porto Alegre pour Édith, rompt une certaine solitude et fait réaliser que nombre de personnes, d'un pays à l'autre, agissent sur une base quotidienne selon des questionnements qu'ils partagent et cela «donne une énergie hallucinante» (Édith).

4.4.2) Implication locale

Avant leur implication volontaire au sein d'UTIL, à l'exception de Sébastien, douze participants ont déjà fait du bénévolat local. Ils se sont impliqués ou le font encore dans divers organismes non gouvernementaux ou communautaires, comme par exemple : Alternative, Carrefour Canadien International (CCI), Club 2/3, Entraide universitaire mondiale du Canada (EUMC), Équiterre, Frigo Vert, Greenpeace, Maison de l'amitié, SalAmi, etc. Pour plusieurs, leurs activités bénévoles ont commencé à l'instigation de leur école secondaire ; pour d'autres, c'est suite à un voyage qu'ils ont décidé de s'engager socialement. C'est le cas de Josiane qui associe son expérience étrangère à ses «début de réalisation, de compréhension des enjeux mondiaux, de la pauvreté». Comme elle se sentait «hyper impuissante», elle décide de «faire du bénévolat [... pour] canaliser ses énergies négatives [...], j'ai vu que je pouvais comme passer à l'action». À cause d'un horaire chargé ou le désir de «butiner» d'un organisme ou d'une association à l'autre, la majorité des participants a une implication bénévole irrégulière.

Leur engagement quotidien se traduit par une conscience élevée dans leurs choix de consommateurs, c'est-à-dire qu'ils achètent moins et se tournent vers les produits équitables, biologiques et écologiques en souscrivant par exemple à l'agriculture soutenue par la communauté (ASC). Pour Josiane, c'est sa façon de ne «pas participer finalement à la reproduction d'un système» qu'elle «considère totalement non viable à

l'humain et non viable à l'environnement». De plus, les participants préfèrent utiliser le vélo, les transports en commun, le covoiturage avec Allo Stop et les services de Communauto pour réduire la pollution due au transport. Afin de préserver l'environnement, ils suivent la règle des 3R qui est de recycler, récupérer et réutiliser. La plupart assistent à des conférences, signent des pétitions et participent à des manifestations. Quelques-uns, comme Delphine et Josiane, désirent vivre simplement, en ayant un rythme lent et en travaillant à temps partiel. Pour la majorité, il s'agit d'être cohérent, d'opter pour le plus d'alternatives possibles et de choisir la «simplicité volontaire».

4.4.3) Vers un geste citoyen... du monde

UTIL est synonyme d'engagement et permet aux participants de porter un geste citoyen parce qu'il s'inscrit dans une logique sociétale. Il y a ensuite un tout petit pas à franchir pour qualifier ce geste de «citoyen du monde» et affirmer que les participants mettent les intérêts de l'humanité au-dessus de tout. Toutefois, seules Josiane et Véronique l'expriment aussi clairement.

«[UTIL] ça me permettait justement [...] d'allier mon engagement, d'allier mon désir de m'impliquer, d'être... oui d'être citoyenne finalement du monde avec une forme plus ludique, plus intéressante de sensibilisation.»
Josiane

«Pour moi quelqu'un d'engagé c'est seulement quelqu'un qui donne de son temps à une cause qui lui tient à cœur [... cela] inclut pour moi beaucoup le social et le politique [...] c'est ce qui nous tient en tant que citoyen de la planète.» Véronique

Josiane mentionne également que *«notre implication locale a un impact planétaire parce que nous sommes planétaires»*. Quant aux autres participants, leur conscience «citoyenne du monde» est présente en filigrane dans leur discours. En effet, pour eux, il est question d'une lucidité comportementale qui englobe les gestes quotidiens et leurs conséquences à plus grande échelle.

«Je pense que c'est comme juste une attitude globale à avoir et surtout être conscient des gestes qu'on pose, je pense que c'est vraiment de pas penser que ce que tu fais, ça n'a pas d'impact sur d'autres choses.» Nadia

Cependant, la plupart des participants formulent plus explicitement leur «conscience citoyenne» en lien avec le fait qu'ils font partie d'un groupe, d'une société et qu'ils sont capables *«de poser des gestes pour améliorer»* (Caroline) sa situation.

«Tu fais pas juste comme partie du système, mais qu'en faisant partie du système tu l'influences [...], je trouve que je suis quand même assez responsable [...] comme être une citoyenne, je trouve que c'est quelque chose d'important.» Marie-Soleil

Cette réflexivité n'est pas détachable de leur capacité d'actions possibles dans leur communauté et plus largement, mais moins distinctement, dans le monde. Nous approfondirons ce propos dans la section 4.5.

4.4.4) De la thématique à la création collective

Abordées lors des rencontres d'information, les thématiques qui inspirent les créations d'UTIL sont liées à des problématiques québécoises et également internationales. Par exemple, les participants ont examiné les relations entre le Canada et les pays dits «en voie de développement», lors d'une conférence sur *La mondialisation et la dette des pays du Tiers monde*, présentée par une personne du Comité pour la Justice Sociale. De plus, la présentation du film *Arresting Dissent : Johannesburg 2002* a mené à une discussion sur la créativité dans les mobilisations citoyennes de masse à Montréal et au Québec. Pour Josiane, ces échanges *«t'amènent des nouvelles réflexions»* et des *«nouvelles découvertes»* autant sur eux, leur société et les autres. À un certain moment, ces débats les obligent à prendre position : toi, qu'en penses-tu ?

Les participants d'UTIL ont trouvé qu'ils n'avaient pas reçu assez d'informations sur la thématique de la privatisation et la question : *«comment ça s'imbriquait dans la mondialisation»* (Josiane). Ce lien global est absolument nécessaire pour certains. Cependant, Caroline pense qu'un problème lié à l'actualité québécoise aurait davantage d'impact sur les spectateurs : *«Les Québécois en tout cas, je trouve qu'on a besoin que ça soit... que ça nous arrive à nous, pour réagir»*. D'ailleurs, Sébastien indique ce que cela a signifié pour lui en ce qui touche les enjeux qui lui tiennent à coeur : *«Je vois plus les choses en communauté que mettons... qu'une teneur plus internationale, oui ça me*

touche, mais en même temps j'ai l'impression que je suis trop loin». La distance géographique des événements semble donc avoir encore une portée sur les réactions d'empathie des gens.

Au cours d'un exercice en lien avec la thématique, l'animatrice demande aux participants de composer des phrases sérieuses ou ironiques pour «vendre» la privatisation et de les écrire sur un tableau. Le rapport avec l'international est évident : «Avec la privatisation... vous pouvez changer les habitudes de vie d'une communauté africaine, en lui créant de nombreux besoins et ce, non-gratuitement, mettre la dite communauté sur web-cam 24h/24 et observer les changements dans le confort de votre lazy boy climatisé». Sinon, le côté humain, donc plus universel, est également bien présent : «Avec la privatisation... vous découvrirez que le sort d'autres humains devient un jeu lucratif ; cessez de vous en faire et laissez travailler les enfants et les gens démunis, ils n'ont que ça à faire». Le local et le global s'entremêlent même aux confins de la création collective.

4.4.5) Événements ponctuels

Lors des événements ponctuels, UTIL se sert du poids du nombre, puisqu'une installation d'une trentaine de personnes attire généralement le regard du public plus rapidement. Certains participants ont collaboré à ces performances théâtrales réalisées pour des occasions spéciales. Ces dernières sont parfois en lien avec une situation extérieure où le gouvernement canadien et ses résidants jouent un rôle, notamment en tant que membre de l'Organisation des Nations Unies ou bien en tant que consommateurs de produits étrangers. Par exemple, UTIL a présenté *Nous sommes l'Axe du Bien, non sans Mal* à la manifestation contre l'occupation de l'Irak (20 mars 2004) et *Match de boxe Nord-Sud* sur le marché du café, à la Marche 2/3 (7 mai 2004). De plus, UTIL a joué lors d'événements reliés à l'actualité québécoise, comme son *Cours d'assouplissement de la main d'œuvre*, lors du rassemblement pour souligner le premier anniversaire de l'arrivée au pouvoir du gouvernement Charest (14 avril 2004). Finalement, en 2005, une dizaine de membres d'UTIL se sont rendus en France pour présenter quelques-unes de leurs interventions adaptées, pour les circonstances, au

contexte français. La troupe a donc eu un impact local «étendu» en allant jouer à l'extérieur du Québec. Néanmoins, il faudrait une tournée dans plusieurs pays étrangers pour qu'elle prétende avoir une visibilité mondiale.

4.5) Réflexivité et «agency»

En examinant et en révisant constamment leurs pratiques individuelles, et plus largement celles de leur société, et en affirmant qu'ils détiennent le potentiel de modifier ces pratiques, le discours et les actions des participants d'UTIL sont empreints de «réflexivité» (Giddens 1990) et d'«agency» (Bauman 1992 dans Hannerz 1996) individuelles et collectives. Ces dernières se retrouvent dans la définition que les participants donnent des concepts d'engagement et de militantisme et également, au centre de la création collective, du choix qu'ils font du public cible et de l'impact du processus sur eux et l'impact du spectacle sur les spectateurs.

4.5.1) Engagé et militant

Comme Anne Quénart et Julie Jacques avant moi (2004), j'ai demandé aux participants, lors de mes entrevues, d'explicitier leur notion de l'engagement et du militantisme. Cet exercice de distinguer les deux s'est avéré légèrement complexe pour les répondants. Par exemple, Nadia ne fait aucune différence entre les deux. Quant aux autres, ils définissent une personne engagée comme étant ouverte, passionnée, concernée, réfléchissant sur sa société, consciente de l'impact de ses actions et capable de sentir le pouls du monde. Pour être engagée, cette personne se doit d'être avertie, à l'affût des événements de l'actualité, de connaître les enjeux, d'apporter des solutions et de conscientiser les gens. Elle «lance le geste» en s'investissant mentalement et physiquement afin d'*«agir pour l'amélioration des conditions de vie»* (Josiane), localement et mondialement, avec lesquelles elle est en désaccord.

Plusieurs participants d'UTIL considèrent que le militantisme implique une dimension plus politique et qu'une personne engagée n'est pas nécessairement militante, mais que le militant est nécessairement engagé, rejoignant ainsi les conclusions de Quénart et Jacques (2004). Conscientisé, solidaire, marginal, contestataire et

perturbateur, le militant agit plus directement et concrètement sur le terrain et dans la rue. Toutes ses actions quotidiennes sont imprégnées de ses convictions. Cependant, pour quelques-uns, le terme militant leur fait penser à un militaire au front, mot contenant une violence potentielle. D'ailleurs, selon Josiane, une personne peut être engagée dans l'armée et penser qu'elle fait le bien. Comparaison révoltante puisque les participants d'UTIL dénoncent les interventions armées.

4.5.2) Se disent-ils engagés ?

Selon Quéniart et Jacques, l'engagement comporte une dimension identitaire, puisqu'il est un acte de prise de position dans le débat public et que la personne engagée classe les individus, selon qu'ils partagent ses idées ou non (2004). En effet, les participants d'UTIL se comparent et jugent de leur propre niveau d'engagement. D'ailleurs, Josiane s'estime comme une *«personne engagée mais militante»*, contrairement à Nadia qui ne se considère pas comme telle, puisqu'elle ne fait *«pas grand-chose»*. Caroline ne se définit pas comme *«la militante par excellence»*, car elle évalue qu'elle fait une infime partie de ce qui peut être réalisé pour militer et qu'elle pourrait en *«faire tellement plus»*. Cet engagement prend sa source et est tonifié par leur vision pessimiste de la situation actuelle et de leur optimisme à pouvoir porter des actions afin de l'améliorer. Ces deux côtés de la médaille, les participants les ressentent fortement en eux, puisque l'un dynamise l'autre.

«Optimiste à fond dans la vie [...] je suis quand même pessimiste [...]. Quelqu'un d'optimiste va essayer beaucoup de changer les choses [...], quelqu'un de pessimiste ben les choses vont probablement rester telles quelles [...], je suis optimiste réaliste [...], je suis très réaliste de qu'est-ce qui se passe.» Véronique

Lorsque les participants sortent de leur cercle d'amis impliqués socialement, ils se frappent à une autre réalité, car ce n'est pas tout le monde qui pense comme eux. Ils sentent alors qu'ils font partie d'une minorité parfois marginalisée : *«Quand tu vas vers des alternatives, tu es souvent perçue comme [...] négativement»* (Josiane). Parce que souvent ce qui est montré aux nouvelles à la télévision et dans les journaux ce sont les *«gens qui sont FÂCHÉS»* (Christine) et ils sont présentés comme des *«gens justement qui dérangent»* (Marie-Soleil). Avec UTIL, le public comprend :

«Qu'on est des jeunes qui ont de l'air d'avoir des têtes sur nos épaules [...], c'est plate à dire mais le mouvement altermondialiste [...] est super marginalisé parce qu'on voit souvent... c'est des gens du Blackblok genre avec... tout habillé de noir avec des percings [...], il y a comme une image qui est créée qui est très négative.» Josiane

Cela s'exprime clairement dans cette phrase formulée par Mélanie : «Pourquoi nous sentons-nous marginaux dans notre désir d'une mondialisation humaniste ?» (document de l'escouade 2003).

Pour ces gens qui n'accordent pas le même intérêt à leurs préoccupations *«le problème c'est qu'ils sont, soit pas informés, mal informés ou désinformés»* (Caroline). Les plus âgés du groupe d'interviewés racontent que plus jeunes, lorsqu'ils entraient en contact avec ces personnes, ils réagissaient de façon plus radicale, en étant même intolérants. Ils se sont rendus compte que cela ne mène absolument à rien et en vieillissant, ils ont modifié leurs approches en cherchant davantage à sensibiliser les gens d'une façon non violente. L'humour se présente alors comme une bonne solution puisqu'il désamorce l'échange d'éventuelles tensions lorsque des opinions antagonistes se heurtent.

«Avec l'art ou le ludisme, ce que t'essaies de passer qui te tient à cœur ne passe pas comme une confrontation [...] souvent tu enlèves cette espèce de relation de pouvoir d'argumentations et de débats et de confrontations d'idées.» Delphine

La tâche d'inciter les gens à changer est souvent difficile. Josiane, qui a le discours le plus approfondi sur cette question et qui est la plus militante du groupe, mentionne qu'il faut trouver des espaces communs de dialogue.

«Faut se diriger vers les espaces de compromis parce que sinon la communication est coupée entre les gens [...]. J'ai beau avoir des valeurs, des principes et tout, mais si je vais juste les revendiquer sans voir ce que l'autre revendique, sans comprendre le point de vue de l'autre, je m'enferme finalement dans ma tour d'ivoire [...]. Ça sert à rien de se bloquer, je suis pas là non plus pour changer les gens [...]. Oui j'ai des revendications, oui j'ai des choses auxquelles je tiens, mais pas au prix d'être en guerre avec les gens pour ça» Josiane

Les participants d'UTIL essaient de donner l'exemple et leurs spectacles parlent ainsi pour eux.

4.5.3) La création collective au service des objectifs d'UTIL

Giddens applique le concept de réflexivité à l'action humaine et il explicite sa théorie à l'aide de la relation entre la sociologie et les pratiques sociales, il affirme que ce savoir est réflexivement appliqué (1990). En m'inspirant des écrits de cet auteur, j'atteste que les participants font preuve de réflexivité et d'«agency» individuelles et j'avance qu'ils exercent également une réflexivité et une «agency» collectives. Comment cela se gère-t-il en groupe ? Chacun devant être consulté, les discussions sont un exercice démocratique à l'échelle de la micro-société qu'est l'escouade théâtrale. Il s'est avéré facile de dévier, d'embrasser trop de choses et de perdre le «focus». Selon Josiane, il y avait un déficit en ce qui touche la façon de *«faire des bons consensus pour que tout le monde ne se sente pas lésé»*. Pour elle, l'animatrice doit savoir comment faire adopter à son groupe ce type de structure afin d'*«être vraiment plus efficace»*. La création collective va alors au-delà de la jonction des réflexions personnelles.

«La création collective en même temps faut que... je veux dire après ça je savais plus d'où venaient les idées [...] c'est : est-ce que vous, ensemble, vous avez réussi à exprimer sur ça ? Sur le point de rencontre où vous vous êtes mis d'accord, c'est pas ton individualité.» Delphine

En partant d'eux, les participants se questionnent sur leur position par rapport au sujet et s'assurent que la pièce défend leurs idées. Leur témoignage est transformé par la création artistique, mais ils ont toujours la responsabilité d'être conséquents.

«Ça prend un poids vraiment fort dans le sens où si t'envoies un message, il faut que tu sois cohérent, tu comprends, tu vas pas dire aux gens : arrêtez de consommer là, c'est Noël, si toi à côté tu finis, tu sors du théâtre puis tu vas acheter, sinon [...] ça pas de sens là, il faut arrêter.» Alexandra

Les participants tentent de scruter tous les sens possibles de leur pièce de théâtre ainsi créée. Quant au message, il passe également sous la loupe.

«D'envoyer ce message-là à la population : que ce n'est pas notre faute, c'est la faute du système. C'est se déresponsabiliser, c'est la dernière chose à faire» Olivier

Le résultat final n'est pas complètement «coulé dans le béton», il se modèle au fur et à mesure des représentations à la lumière des réactions du public et de leurs commentaires. Finalement, le désir d'action individuelle des participants prend de l'ampleur au contact de celui de chaque membre du groupe et ils espèrent qu'il se propagera vers l'extérieur.

4.5.4) Les publics

Une fois leur «réflexivité» encadrée et transposée artistiquement, leur «agency» consolidée à travers la pièce de théâtre, les participants d'UTIL se tournent vers l'extérieur. Les gens assistant à leurs spectacles sont parfois déjà conscientisés, parfois non. Groupes hétérogènes, les publics captifs (salle de spectacle), semi-captifs (métro) ou non-captifs (la rue), n'ont souvent pas demandé à voir le spectacle.

Selon Karine, les participants d'UTIL détiennent la palme des meilleurs spectateurs, car, lorsqu'ils assistent aux présentations des autres escouades, ils sont attentifs et démonstratifs. Outre ce public conciliant de sympathisants, certains participants considèrent le milieu militant plus exigeant puisqu'ils sont davantage informés. Néanmoins, comme le mentionne Édith, les militants apprécient le travail d'UTIL et se sentent motivés et réconfortés par leur implication.

«Une manif des fois c'est comme le fun parce qu'il y a tellement de réaction de sourires et de rires. Tu te dis : ah au moins tu as fait du bien aux militants [...]. Ils ont le droit aussi d'avoir leur gâterie [...] c'est juste de renforcer leur travail dans le fond, c'est presque un remerciement que tu leur fais dans le fond.» Andrée

Compatissants et «de leur côté», ils sont souvent conquis d'avance et réagissent bien aux spectacles. En effet, ce public avisé est réceptif, il écoute et applaudit. Les participants doivent tout de même développer davantage le «fond» de leur pièce, car ce public a une opinion posée sur la thématique et certains se demandent si les radicaux vont trouver leur «critique trop superficielle» (Delphine).

«C'est plus facile et plus difficile en même temps, parce que justement tu veux pas décevoir les gens qui sont déjà conscientisés [...]. C'est plus facile de présenter quelque chose de «poche» devant des gens [...] qui connaissent rien [...]. C'est sûr qu'ils [les conscientisés] vont beaucoup plus te juger par rapport à l'information plus pertinente, mais en même temps ils savent c'est quoi [...]. Je pense qu'il y a comme aussi une reconnaissance de ce que tu fais.» Marie-Soleil

Caroline trouve qu'il est «plus facile de jouer devant des inconnus», mais que c'est mentalement difficile de présenter pour des gens qui ne s'attendent pas à les voir. Provocateur, le défi est plus grand «d'aller jouer devant monsieur et madame tout le

monde» (Josiane) qui ne se posent pas nécessairement de questions sur le problème traité.

«De jouer devant un public qui est plus ou moins averti, mais là ce qui est difficile, c'est justement d'essayer de faire arrêter ces personnes là [...] de capter leur attention [...] d'essayer de leur faire passer le message.»
Sébastien

La question est : doivent-ils se produire devant un bon public, «être dans les manifs autant que ça» (Édith) ou essayer d'atteindre les objectifs d'UTIL en prenant le pari de sensibiliser le grand public ? Selon Édith, c'est un peu des deux :

«Parce qu'autant les gens qui manifestent ont besoin d'une énergie, de voir d'autres choses [...]. Ça demande de l'énergie de s'impliquer [...] c'est important que les gens qui s'impliquent soient capables d'être nourris à l'interne.» Édith

Cependant, «si on choisit toujours les places que les gens sont déjà au courant, sont déjà conscientisés, on aura pas atteint notre objectif» (Caroline). En jouant seulement devant des gens «convertis», ayant une connaissance du sujet, il y a un danger de ne faire que de l'auto-formation.

«Est-ce que nos objectifs sont réalisés ? Pas vraiment. On devrait-tu plutôt aller dans la cours de Wal-Mart ? Mais en même temps ça prend du «guts» [...]. C'est sûr que le défi c'est d'aller vers des gens qui ne connaissent pas la privatisation, de faire de l'éducation populaire [...] de faire comprendre c'est quoi la privatisation dans des termes vulgarisés [...]. J'aurais peut-être de la difficulté à aller à l'extrême [...] dans les lieux où est-ce que les gens ils sont peut-être plus de droite [...] c'est sûr, c'est là qu'il faudrait le faire, je pense, mais en même temps [...] il faut être fort, je pense, qu'il faut vraiment être fort.» Josiane

Selon Édith, le public de la rue n'est vraiment pas «conquis d'avance, mais c'est plus gratifiant en bout de ligne» quand la personne s'arrête, réfléchit et qu'elle «a eu à se positionner par rapport à ce qu'[elle] voyait». Afin de rejoindre ses objectifs, UTIL doit prendre en compte, dans ses créations, la diversité de son public cible, car sur le terrain il est variable et changeant.

4.5.5) Impacts sur le public

Au fur et à mesure des représentations, les participants d'UTIL réfléchissent sur l'impact de leurs actions théâtrales sur les spectateurs. Ils pensent également à la

manière dont ils pourraient éventuellement les améliorer afin que, ce que je nomme leur «agency de groupe» se perpétue auprès de leur public. Si la plupart des participants veulent susciter la réflexion chez les spectateurs, d'autres s'affichent comme plus radicaux en souhaitant changer leur mentalité. Alors, où est la frontière qui sépare leur pièce de la propagande et de la publicité ?

«Des fois on se dit, mais on fait-tu la même chose que des publicitaires, que des politiciens ? [...] C'est sûr que non, mais la limite est toujours mince aussi. Comment faire passer un message efficacement, c'est ce que tu apprends en communication [...]. Ce qui nous différencie encore une fois et je le répète, c'est d'inciter à réfléchir. À partir du moment où on tente d'inculquer une pensée, il y a pu rien qui nous différencie de la pub.» Édith

L'un des objectifs d'UTIL est d'encourager les spectateurs à trouver eux-mêmes les gestes qu'ils peuvent poser pour devenir à leur tour précurseur de changements sociaux.

«[Le but est de] développer une autonomie citoyenne, de développer une façon d'appréhender le monde et de se situer comme individu par rapport à sa collectivité [...]. C'est vous qui avez les réponses [...]. Je le sais pas moi plus que n'importe qui dans la rue qu'est-ce qui faut faire [...]. Je sais juste qu'il y a des choses que je ne veux pas accepter parce que ça va à l'encontre du bien commun ou ça va à l'encontre de l'individu en général ou de la collectivité ou des minorités ou bon, mais j'ai pas plus de solutions à donner toutes cuites dans le bec aux gens.» Édith

Sans adopter une attitude condescendante et proclamer haut et fort ce que le public doit penser, c'est-à-dire d'être didactique, les participants espèrent que les gens comprennent qu'il est important d'avoir une opinion sur la problématique soulevée par leur pièce de théâtre.

UTIL crée un dialogue réflexif avec son public qui conduit ultimement, c'est l'effet escompté, à l'initiative personnelle et collective. Alors, comment être sûr de l'impact de leurs interventions théâtrales ? Cette question demande d'estimer au sein du public si des gens ont été informés et d'analyser s'ils s'interrogent sur le sujet de la pièce. Cependant, l'impact défie le rationnel puisqu'il est difficile de quantifier l'éveil, la réflexion direct, la dormance de l'idée, la référence au passé et le «ah oui, ça me rappelle quelque chose».

Lorsque les participants jouent, ils ne remarquent pas nécessairement l'auditoire puisqu'ils sont concentrés sur leur prestation. L'impact est donc difficile à saisir, mais il y a quelques signes perceptibles de l'impact direct, c'est-à-dire l'écoute et certaines réactions des spectateurs : les rires, les commentaires audibles et les applaudissements.

«Je le remarquais qu'il y avait du monde qui restait vraiment là, qui était attentif [...]. Tu peux pas t'attendre à ce que tout le monde soit très attentif puis soit vraiment intéressé [...]. Je pense que ça là un impact positif [...] il y avait vraiment du monde qui les lisait [les cartes postales], il discutait avec l'autre personne, ça avait l'air d'avoir soulevé quelque chose dans leur petite vie.» Sébastien

Cependant, les spectateurs semblent parfois rire jaune et être mal à l'aise ; ils ne savent pas trop comment réagir. Karine a l'impression que le propos ironique de la pièce fait en sorte que le public reste discret dans ses acclamations, car, au-delà de la performance, ils encenseraient quoi ? La fin tragique ? Le tas de cadavres qui jonche le sol ? Est-ce que le silence est également un signe d'approbation ? Finalement, selon Nadia : *«Quand les gens y s'arrêtent pas c'est soit parce qu'ils sont trop pressés ou ils sont juste dans leur bulle»*.

La majorité des participants est convaincue que leur intervention n'a pas eu un gros impact. Selon Karine : *«T'as pas de retombée directe [...] c'est quelque chose de très subtil»*.

«Par contre, je suis sûre que c'est allé toucher quelques personnes, que ces quelques personnes-là peuvent aller en toucher d'autres, moi je crois beaucoup à l'effet domino, à l'effet duplicateur.» Josiane

Même si certains participants, ainsi que les organismes subventionneurs et les partenaires, espèrent «voir» le résultat immédiatement, les animateurs misent sur les concours de circonstances pour avoir un réel impact sur les spectateurs, plus précisément qu'ils réfléchissent et peut-être qu'ils changent leur *«façon d'être dans le monde»* (Mélanie). Des participants croient également que l'accumulation de stimuli informatifs peut provoquer une prise de conscience chez les gens, car *«c'est à force de voir des petites choses que tu finis par poser des questions»* (Alexandra).

«Je trouve que c'est de se leurrer que de penser que quelqu'un qui va voir un spectacle 5 minutes va complètement changer sa vision du monde [...]. Non, je pense que ce qui va arriver c'est qu'il y a certaines, certains

spectateurs qui vont accrocher, qui vont rentrer chez eux, qui vont y penser encore, qui le lendemain vont voir autre chose ne serait-ce qu'une conférence, vont voir quelque chose à la télévision [...]. C'est de planter des germes, essayer de dire que ces germes-là vont pousser un jour, mais de pas avoir la prétention de changer les gens tout de suite.» Édith

Avant de s'engager, il a fallu que quelqu'un amène Josiane à s'ouvrir les yeux et elle croit que *«UTIL peut permettre ces petits déclics à droite, à gauche»*. Selon Christine, les spectateurs doivent faire des liens avec leur vie, *«nous sommes là juste pour donner des outils pour le faire»*. Pour Sébastien, UTIL vient *«compléter ce qui est déjà en place, t'es là à quelque part pour donner [...] un autre point de vue»*.

Au détour d'un coin de rue, il y a heureusement l'exception qui renforce la motivation, comme un jeune adolescent qui, après s'être informé auprès de l'animatrice, s'est assis et a pris des notes tout en regardant le spectacle. Nadia en garde d'ailleurs le souvenir : *«Moi, je me rappellerai toujours du petit garçon au métro Lionel-Groulx là qui était comme tellement merveilleux»*. Marie-Soleil aussi : *«Je pense que même si on avait touché une personne, qui était ce petit garçon, je pense que ça l'a valu la peine»*. Peut-être que nous avons informé les jeunes, se dit Véronique, *«juste pour ça je trouverais ça bon»*. Ils tentent leur chance et espèrent que leur intervention théâtrale sera la naissance de quelque chose, le début d'une éducation.

«Un moment donné je me suis demandée à quel point on touchait les gens, à quel point l'impact qu'on avait était moindrement important, ça dans le fond on le saura jamais, mais au moins on a essayé, j'en suis venue à cette conclusion.» Caroline

Selon Véronique, il serait désolant que personne ne se rappelle d'eux et que le public ne se souvienne pas du sujet de la pièce. Il n'y a cependant aucune certitude, seulement un espoir que les images du spectacle leur restent en tête et hantent leurs rêves...

«J'étais jamais tellement satisfaite des résultats [...]. Au niveau de la [...] sensibilisation dans la population, j'ai pas l'impression qu'on atteint des objectifs tellement gros, c'est ça que je trouvais frustrant [...]. Ce que je viens de comprendre c'est qu'un des objectifs d'UTIL et le plus important, c'était de nous [...] sensibiliser nous-même.» Alexandra

Sans résultat probant, certains participants doutent et se détournent de ce genre de pratique ou se rabattent sur le plaisir qu'ils ont de créer en groupe.

4.5.6) Impacts sur les participants

Les participants d'UTIL se positionnent humblement comme un maillon d'une chaîne informationnelle qui affectera positivement son public. Ils espèrent qu'avec l'augmentation de leur visibilité, grâce à de meilleurs endroits et de meilleures heures de jeu, leur impact sera plus grand auprès de leurs spectateurs. Au-delà de cet objectif, il ressort que les participants, également, vivent un impact, car ils ont tous retiré beaucoup de leur expérience.

«Il y a un impact plus fort peut-être sur les participants que sur le public, mais c'est un impact qui est super important parce que ces participants-là deviennent multiplicateurs de ce qu'ils ont appris, doublement parce qu'ils montrent à un public, son premier effet multiplicateur, mais ils en parlent à leur entourage, à leurs amis, à leur famille.» Mélanie

Les rencontres réalisées au sein d'UTIL permettent aux participants de s'infiltrer dans un réseau et surtout de contrer la perception de solitude dans l'engagement. Selon Karine, ce qu'elle a adoré *«c'était vraiment de rencontrer autant de gens [...] qui croient un peu dans les mêmes valeurs»*.

«Là où ça apporté le plus de fruits c'est sur moi [...] on était tous là, tous bénévoles et puis c'est super positif [...] tu te rends compte que t'es pas la seule [...] tu te sens pas isolée.» Alexandra

Les discussions sur des sujets d'actualité et le partage des connaissances augmentent leur conscience des problématiques et en approfondissent leur compréhension. Tous les participants mettent leurs énergies dans la création collective et l'apprentissage de ce processus. Malgré les débats houleux et enflammés, cela les amène à consolider le point de vue du groupe.

«C'est comme si on était un témoignage en même temps qu'on jouait parce que, quelque part, on montre que nous on croit en quelque chose, on montre en plus que nous on est prêt à s'engager, on est prêt à jouer, passer du temps, on est prêt à aller au-delà de notre timidité [...] on fait pas juste dire il faut faire ça... nous on le fait.» Alexandra

En effet, selon Delphine, *«c'est un pas aussi vers une certaine autonomie, une assurance [...] c'est d'être capable de s'avancer [...] de s'exposer»*. Les participants ont appris sur la thématique, sur le théâtre et ils ont cheminé individuellement et collectivement, mais ils espèrent tout de même avoir sensibilisé les gens.

«On est chacun venu en chercher beaucoup dans... à travers le groupe, à travers le processus [...] faut pas que ça reste juste au niveau personnel, faut pas que ça soit juste comme... quand même le but c'est de faire du théâtre de rue, conscientiser les gens.» Marie-Soleil

Il y a donc plusieurs dimensions à la réflexivité et l'agency : individuelle et collective, à l'interne et à l'externe.

4.6) Conclusion

L'ambition de conscientiser les gens et de transformer la société est le lien transcendant la pratique du théâtre d'intervention du passé au présent. Aujourd'hui, UTIL est à la jonction de plusieurs domaines en marge des arts, de l'éducation, de l'animation, etc. Les membres de la troupe en ont développé l'unicité. Cette position identifiée, mais non reconnue par le gouvernement et le milieu artistique, comporte son lot de difficultés financières. Malgré les embûches rattachées à son fonctionnement (bénévolat, partenariat, permis, etc.), les praticiens d'UTIL semblent motivés à poursuivre leur oeuvre.

La réflexion globale et l'action locale des participants à travers UTIL les identifient comme citoyens actifs dans leur communauté, avec chez quelques-uns une conception planétaire de la portée de leur geste. Au travers du processus de création, leur réflexivité et «agency» individuelles deviennent collectives. Les participants veulent ensuite transmettre leurs préoccupations aux spectateurs et espèrent que ces derniers passeront d'un engagement passif, recevant l'information, à un engagement actif où ils chercheront à connaître davantage la problématique et, pourquoi pas un peu plus, arriver à un engagement interactif, devenir sensibilisateurs à leur tour.

Nous verrons dans le prochain chapitre en quoi le théâtre peut être un bon outil pour militer à cause de l'imagination et des émotions qu'il met en scène. De plus, nous élargirons la réflexion sur cette pratique théâtrale en nous interrogeant sur les aspects à privilégier pour atteindre les objectifs sensibilisateurs auprès du public : associer le théâtre au militantisme, un acte festif et revendicateur !

Chapitre 5

Imaginaire, émotions et corps en jeu



6. Tract informatif d'UTIL, Montréal 2005
Raciste, moi ?!

Thème : racisme
Source : archive personnelle

«Le théâtre se démarque des modes traditionnels de sensibilisation et d'éducation (conférences, articles, débats, etc.) par le fait qu'il s'adresse à nos émotions. Il ne s'agit plus de penser, de rationaliser des réalités ; tout à coup on les ressent. Le théâtre, par la façon dont il reflète la réalité tout en créant une distance par rapport à celle-ci, nous projette dans le domaine du senti et du vécu»
UTIL (document de la troupe 2003)

Incursion dans le monde imaginaire et senti... La cinquième section de ce mémoire poursuit l'analyse de la pratique théâtrale interventionniste des participants d'UTIL. Au cours du chapitre précédent, nous avons constaté en quoi leurs actions créatives s'inspirent parfois de la situation mondiale tout en s'inscrivant dans un contexte local. En faisant preuve de réflexivité et d'«agency» individuelles et collectives, les participants additionnent leurs énergies afin d'agir concrètement, convaincus de leur capacité à provoquer les prémisses d'un changement social. Néanmoins, cette dimension rationnelle et cette réflexion intellectuelle ne sont pas indépendantes d'autres dimensions par exemple l'imagination et l'émotion qui, en théâtre d'intervention, sont invariablement liées dans le corps en jeu. En effet, comme nous le verrons au cours de ce chapitre, la réflexion corporelle laisse place à l'imagination et aux émotions. Ces dimensions sont constitutives du regard que portent les participants d'UTIL sur le monde. Puis, la pratique théâtrale projette les participants dans un univers où imagination et émotion donnent forme à leur création artistique. De plus, au cours des ateliers et de la présentation des spectacles, ces dimensions sont omniprésentes dans le rapport qu'entretiennent les participants avec eux-mêmes et les autres, les questions liées à la représentation, le contact avec le public et finalement, la volonté de changer les choses.

5.1) Rapports réels et imaginés

À l'ère des communications, où le haut degré d'interconnexion entre les personnes augmente, nous pouvons nous questionner sur le rôle de l'imagination dans la vie sociale. Loin d'être un concept obsolète et une activité surannée de l'esprit, l'imagination traverse le travail mental quotidien des individus (Appadurai 2005). En effet, si le rapport réel à l'autre englobe toutes les expériences directes et réelles avec celui-ci, le rapport imaginé avec l'autre se constitue à travers les médias, la littérature et par personnes interposées et interpellent l'intellect et la sensibilité de l'individu. Incontestablement, le théâtre d'intervention n'implique pas seulement une dimension rationnelle et réflexive, mais sollicite également l'imaginaire et les émotions de ses participants et de son public. Chez les membres d'UTIL, ces dimensions servent

particulièrement leur désir de s'engager et s'enchevêtrent dans leur lien à la thématique et lors des ateliers de création collective.

5.1.1) Pourquoi les participants d'UTIL veulent-ils s'engager ?

La grande majorité des participants d'UTIL a voyagé et, par l'intermédiaire d'Internet, plusieurs entretiennent des relations à distance avec des amis rencontrés lors de leurs périples et qui habitent souvent d'autres pays. De plus, en s'informant à différentes sources médiatiques, des images de leur connaissance du monde habitent leur esprit et alimentent leur réflexion. Conscients de l'interdépendance entre les pays et les gens, ils peuvent facilement s'imaginer en relation avec le reste de la planète. En explorant ces passages qui les unifient, ils développent une sensibilité à ressentir les problèmes d'autrui et constatent avec effroi les périls qui guettent l'humanité (ex. inégalités sociales, guerres, problèmes environnementaux, etc.). D'ailleurs, pourquoi est-il si important pour les participants d'UTIL de s'engager ?

«Parce que c'est la vie [...] parce que l'horreur, l'injustice, les massacres, la mort [...] je peux simplement pas l'accepter.» Delphine

Sans nécessairement vivre réellement ces tracasseries, ils ont les références informationnelles et visuelles pour les transposer et intuitivement s'imager leurs impacts affectifs.

«Quand je vois ce qui se passe dans le monde, ça me rend vraiment triste, ça vient me toucher au plus profond [...] ça me fait mal, ça me fait vraiment mal, c'est peut-être ce qui me pousse à m'engager autant, c'est ma «drive» là, c'est ma motivation, parce que je peux juste pas accepter.» Josiane

Les participants ne peuvent pas ignorer, rationnellement et émotivement, que des gens sont dans le besoin et que la situation n'est pas viable à long terme pour l'humanité. Dans ces conditions, ils n'ont pas d'autres choix que de s'insurger.

Outre l'attitude contemplative et l'insensibilité engendrées par l'ampleur des informations disponibles, cette consommation «d'informations diffusées par les mass media provoque souvent un mouvement de résistance, une mise à distance ironique, l'envie de faire le tri et, de manière générale, de *réagir*» (Appadurai 2005 : 36, souligné par l'auteur). Témoin direct ou par l'entremise des médias de conditions humainement insupportables, les participants d'UTIL compatissent et cherchent par leur pratique

théâtrale à infléchir des changements sociaux, en recréant un contact réel avec le public (voir section 5.4.5).

En défendant un discours alternatif, les participants d'UTIL se placent en périphérie du groupe «majoritaire» qui fournit les paramètres du modèle de vie valorisé⁴⁷. Par conséquent, le groupe est composé de « compatissants », concept développé par Goffman et employé par l'anthropologue Martine Xiberras pour expliquer le phénomène d'auto-exclusion d'un groupe ou d'un individu pour défendre un autre groupe qui est exclu (1998). Les participants d'UTIL s'excluent donc eux-mêmes pour aider les gens défavorisés par la mondialisation, subissant de la discrimination, etc. Ce sont des groupes auxquels ils se rattachent moralement et auxquels ils vont s'inclure par le biais du jeu théâtral. Cette inclusion demeure partielle puisqu'elle a lieu durant la pièce de théâtre et, qu'en dehors de cet espace, les participants continuent quotidiennement de participer à leur propre société.

5.1.2) La thématique

En théâtre d'intervention, «partir de soi» pour déterminer la thématique de la création collective semble faciliter le foisonnement imaginaire et l'éclosion d'émotions chez les participants. En effet, le rapport réel au thème enrichit grandement l'œuvre artistique en lui conférant une dimension sentie, car *«si tu coupes le vécu, tu es en train de faire des espèces de petits condensés théâtraux de trucs froids»* (Andrée). Une pièce «froide» risque de ne pas atteindre son but, soit de favoriser l'irruption d'émotions chez les spectateurs. Les participants puisent alors à même leurs souvenirs pour insuffler vie à leur création. Ils peuvent ainsi montrer aux spectateurs ce qui les préoccupe, ils témoignent en même temps qu'ils jouent. Ceci n'est pas un travail uniquement

⁴⁷ Il s'agit donc d'une exclusion horizontale et non d'une exclusion verticale qui est associée aux sociétés de classes (Touraine 1991). De plus, les participants font de «l'auto-attribution» pour reprendre un terme utilisé par l'anthropologue Fredrick Barth (1995), c'est-à-dire qu'ils se caractérisent eux-mêmes comme étant en marge du groupe qui véhicule les normes de la mondialisation capitaliste. Le référent «majoritaire» ne s'applique pas nécessairement au groupe le plus nombreux, mais à celui possédant les ressources économiques, le pouvoir politique, le savoir scientifique, etc. À l'opposé, le référent «minoritaire» ne qualifie pas nécessairement le groupe le moins nombreux. Ces notions sociologiques impliquent un contexte «de domination, de dépendance et d'exclusion, indépendamment du rapport numérique» (Fortin 2000 : 12). Finalement, la marginalité est une «notion élastique», elle s'emploie pour qualifier la non-conformité à la norme et le non-respect de la règle (Xanthakou 2000 : 444).

intellectuel, mais aussi un cheminement personnel. Selon Andrée, *«tu es une personne humaine qui s'est découverte et non pas une personne qui réfléchit sur les problèmes des autres»*.

Cependant, à UTIL, le choix du sujet ne provient pas des participants, mais des organismes subventionneurs qui leur imposent souvent comme thème des abstractions économiques ou des concepts théoriques. Un fossé sépare alors ces termes scientifiques ou sociologiques de l'expérience réelle des participants. Ces derniers peuvent être impliqués directement ou indirectement dans la problématique, mais éprouvent parfois certaines difficultés à la relier à leur affect à cause de la prescription venant de l'extérieur. Sans cette touche sensible, comment intéresser le public ? Ils doivent alors personnaliser l'approche de la thématique et trouver le lien avec leur vécu.

«Faut vraiment que ça touche dans l'affectif et dans le quotidien [...] l'escouade doit toucher à quelque chose qui te touche vraiment [...] parler des choses qui sont importantes pour toi [...]. Si c'est pas ça qui te touche, tu penses-tu que le public dans la rue ça va le toucher lui ?» Andrée

De plus, les thématiques dictées par l'ONG à UTIL sont axées davantage sur l'internationale et les relations nord-sud. C'est à ce moment qu'entre en scène le rapport imaginé des participants avec le monde. Lors des discussions, si les participants ont une expérience personnelle restreinte de la problématique, ils se rabattent sur les histoires vécues par des connaissances, sur des informations tirées des journaux, des revues ou entendues à la télévision, etc. Toutes ces paroles dites servent à ancrer la création dans la réalité, sans pour autant utiliser une forme théâtrale réaliste. Toutefois, la proximité géographique des problèmes, liés au thème abordé par la pièce, semble influencer la préoccupation des gens et leur empathie (voir section 4.4.4). Par exemple, *«ton enfant va pas marcher sur une mine antipersonnelle dans le parc» (Marie-Soleil)*, donc il est plus ardu d'intéresser le public québécois à cette réalité. Afin de provoquer une réaction émotive chez les passants, les participants ont intérêt à trouver la liaison entre le global et le local ou à traiter de thématiques québécoises *«auxquelles ils peuvent se relier» (Marie-Soleil)*.

Les participants d'UTIL se heurtent donc à plus d'une difficulté, car leurs thématiques sont à la fois conceptuelles (ex. la mondialisation) et concernent soit des problèmes internationaux, qui impliquent qu'exceptionnellement les gens du Québec (ex. la militarisation), soit des problèmes locaux, qui n'affectent pas tous les Québécois dans leur quotidien sensible (ex. la privatisation). Il s'avère alors laborieux pour les participants de sortir des concepts théoriques, de leur analyse, du travail cognitif que cela exige, pour transiter vers la création artistique.

Que les participants partent de leurs préoccupations personnelles, s'inspirent de leur société ou de leurs connaissances du monde pour créer, ils doivent extrapoler le sujet, en élargir le sens.

«On en a rien à foutre non plus de ton problème personnel [rire] donc il faut partir de toi, mais il faut rendre ça universel quoi, pour [...] arriver à toucher.» Andrée

Comme nous le verrons dans la section 5.2.2, les participants utilisent la métaphore pour transposer la thématique en images afin de sortir du terrain coutumier et de rendre nouveau ce qui est usuel. Ainsi, les symptômes sociaux prennent une ampleur plus universelle et peuvent être compris par un large public.

Finalement, les créations d'UTIL sont un mélange entre soi, nous et l'autre. Face au problème, le participant réfléchit sur son impact personnel, se questionne sur la position de son gouvernement et s'interroge sur ce qui se passe ailleurs. La séparation entre rapport réel et imaginé semble pouvoir se faire seulement en théorie puisque dans le quotidien, les deux types de rapport sont interpellés simultanément et en continuité (Hastrup 1995). À UTIL, le choix du thème influence la fusion entre la réflexion sur soi et sur les autres pour rendre féconde la création collective.

5.1.3) La rencontre de l'Autre

Selon Benedict Anderson, il n'y a de communauté qu'imaginée parce que ses membres ne connaîtront jamais la plupart de leurs concitoyens (1996). Les participants d'UTIL s'incluent dans un groupe plus large de personnes engagées. À travers les ateliers et la création artistique, les gens de ce réseau solidaire se côtoient et réalisent

qu'ils ne sont pas les seuls à se sentir concernés par certains enjeux politiques, sociaux et environnementaux. Le rapport imaginé à cette «communauté d'idées» se transforme, en partie, en rapport réel.

À l'hiver 2005, UTIL reçoit une subvention du Ministère de l'immigration et des communautés culturelles du Québec (MICC) pour travailler sur le thème du racisme. Ce sujet est un terreau fertile en émotions et l'imaginaire des participants regorge d'images associées aux horreurs des génocides, de l'esclavage et de l'exclusion. Les sentiments de haine, de peur et de supériorité transpirent de ces drames humains passés et encore trop présents aujourd'hui. Par contre, les participants d'UTIL vivent à un degré minime cette problématique, car ils sont pour la plupart «Québécois de souche» ou encore «Européens de souche» donc «minorités audibles» du Québec, comme ils le disent eux-mêmes. Peu ont des amis qualifiés de «minorités visibles», alors ils se rendent compte que cet Autre avec qui ils partagent le même territoire, ils ne le connaissent pas. Leur rapport imaginé s'effrite devant ce constat.

Pour répondre à la commande du Ministère, l'équipe d'UTIL a tenté de recruter de nouveaux participants issus des différentes «communautés culturelles» de Montréal, c'est-à-dire encourager le contact avec l'Autre à l'intérieur de la troupe. Une des deux escouades se retrouve alors composée de participants de diverses origines : canadienne-française, péruvienne, haïtienne, marocaine, française, etc. Cette réunion réelle se déroule bien, mais selon Mylène une tension survient lors de certaines discussions dans le simple fait de dire «*toi tu es noir, moi je suis blanc*». Ces mots ne sont pas de simples sons, ils sont chargés d'un sens et d'une gravité qui surpassent leur définition. À travers l'exercice de se parler, la rencontre s'opère et une pièce en résulte : *Raciste, moi ?* Fresque historique, elle relate les différents ethnocides au cours de l'histoire et dénonce l'image que le gouvernement canadien transmet d'un pays multiethnique où règne une pure harmonie (voir section 5.2.8).

La deuxième escouade brille par son «homogénéité de couleur», les participants sont tous «blancs», originaires du Québec, du Canada et de l'Europe. Ces derniers

transmettent leur expérience d'immigration et d'intégration. Puis, une question surgit : comment peuvent-ils vraiment parler du racisme ? Les participants organisent donc une rencontre avec des immigrants en classe de francisation et discutent avec eux de discrimination et de préjugés raciaux. Personnellement, ayant participé à cette visite, j'ai trouvé la tâche délicate de demander, pleine de bonnes intentions : est-ce que vous avez été victime de racisme ? Un doute m'effleure : qui sommes-nous pour provoquer ainsi l'échange ? Gênés au départ, certains étudiants deviennent plus loquaces et la conversation s'anime légèrement. Ils sont arrivés au Québec depuis peu, mais déjà ils ont des anecdotes à raconter. Suite à cela, les participants réalisent que le racisme existe aussi entre «communautés immigrantes» et que le tableau «majoritaire» versus «minoritaire» est trop simplement brossé. Finalement, cette escouade est en bonne position pour interpellier les gens comme eux, «Blancs» et «Québécois de souche», avec leur pièce *L'École du racisme*. Loufoque, elle met de l'avant le «politically correct» régnant au Québec (voir section 5.2.8).

Au Québec le racisme se présente souvent de façon sournoise. Par leur spectacle, les deux escouades incitent les spectateurs à un travail d'introspection afin qu'ils prennent conscience de leurs propres préjugés. Allant ensuite parler à leur public, le rapport imaginé des participants avec le monde extérieur à la troupe se transforme lui aussi en rapport réel (voir section 5.4.5). Mais, analysons d'abord le processus de création qui mènera à cette rencontre.

5.2) Représentation

La représentation est le fait de rendre sensible un objet absent ou un concept au moyen d'une image, d'une figure ou d'un signe. Selon le sociologue Erving Goffman, l'action d'être en représentation consiste en «la totalité de l'activité d'un acteur qui se déroule dans un laps de temps caractérisé par la présence continue de l'acteur en face d'un ensemble déterminé d'observateurs influencés par cette activité» (1973 : 29). Le résultat final est nommé par Goffman la «façade» qui est «l'appareillage symbolique, utilisé habituellement par l'acteur, à dessein ou non, durant sa représentation» (*op. cit.* : 29). La balade créative des participants d'UTIL dans les méandres des représentations

entraîne dans son sillage une quantité impressionnante de questions et de réflexions artistiques, lesquelles doivent être résolues avant d'atteindre le moment de la présentation devant public.

5.2.1) Le fond et la forme

Contrairement à l'approche théorique où «fond» et «forme» peuvent être séparés, dissocier le «propos» de sa «représentation» est difficile dans la pratique théâtrale. Cependant, selon Andrée, *«en théâtre militant ou en théâtre d'intervention, tu travailles beaucoup sur le fond, sur ce que tu veux dire»* et les praticiens négligent la forme. Cette dernière est pourtant directement liée à l'effet de la pièce de théâtre sur le public.

«Si on néglige la forme, on néglige l'aspect de sensibilisation, je veux dire c'est pas négligeable, on se sent mal de parler de forme parce qu'on fait : nous autres c'est le fond qui nous intéresse, mais si on fait du théâtre c'est parce qu'on fait du théâtre, parce qu'on fait pas une conférence [...]. On peux-tu aussi essayer d'arriver quelque part artistiquement avec quelque chose qu'on trouve intéressant, qu'on trouve satisfaisant. Pour moi les deux sont pas incompatibles [...] sauf que je me rends compte que c'est méchamment dur.» Édith

Comme mentionné dans les chapitres précédents (voir section 3.4.3 et 4.4.4), la thématique est abordée lors des rencontres débats et discutée au sein de l'escouade afin que les participants soient outillés convenablement pour rendre le «fond» de leur pièce intelligible aux spectateurs. Toutefois, selon Édith, en restant dans le cérébral, les participants risquent d'embourgeoiser leur public qui n'est stimulé alors qu'intellectuellement. Arriver à un résultat adéquat dans l'équilibre «fond» et «forme», entre le dire et le sentir, nécessite que les participants d'UTIL investissent du temps dans leur recherche théâtrale.

«Tu peux pousser le théâtre plus fort sans nécessairement amoindrir le fond, [...] un moment donné justement ta forme va être bonne parce qu'elle veut dire quelque chose, mais seulement ça prend du temps.» Andrée

Une forme finie et significative a un impact certain sur les spectateurs dont la curiosité est souvent attirée par l'aspect visuel et artistique de la pièce. Néanmoins, peu importe la forme, si les participants n'assument pas leur jeu, c'est-à-dire si la gêne les paralyse, si la technique les contraint et si les personnages sont incarnés mollement, la pièce de

théâtre aura l'effet d'un pétard mouillé. Les animateurs ont donc tout intérêt à renforcer l'apprentissage des techniques théâtrales auprès des participants afin d'augmenter leur habileté avec le jeu et leur aisance avec la forme théâtrale choisie. Dans la rue, ils pourront alors, avec prestance, rendre sensible la problématique traitée, toucher émotionnellement leur auditoire et, ainsi, augmenter l'ampleur des réflexions provoquées par leurs pièces.

5.2.2) De la didactique à la métaphore

Le reproche souvent formulé au théâtre d'intervention, c'est d'être trop didactique⁴⁸, c'est-à-dire de présenter des spectacles «à message» et «porte-drapeau» (Malacort 2004). D'autres diront qu'il manque profondément de poésie et de transposition (Castro 2004). Ces critiques furent proférées par plusieurs suite aux Rencontres internationales du théâtre d'intervention (RITI 2004), où plusieurs troupes ont présenté leurs créations.

«L'incapacité à «métaphoriser», à créer un lien entre le particulier pis l'universel là, à partir de quelque chose de petit pour le rendre plus grand, l'incapacité qu'on a des fois en théâtre d'intervention de faire ça, la propension à tout dire [...]. T'impose pas une pensée, on t'impose pas une parole [...] on t'impose pas un avis [...] c'est pas manichéen [...] c'est pas binaire, on dit pas : ça c'est bien, ça c'est mal ; ça c'est qu'est-ce qui faut que tu penses ; ça c'est pas bon de penser ça [...], on t'incite à réfléchir.»
Édith

Édith se tourne résolument vers un théâtre «où tout n'est pas dit» et où les créateurs font confiance à l'intelligence des spectateurs «pour décoder les choses». Pour elle, il est essentiel «de trouver des métaphores ou des doubles significations» ou encore de jouer avec les mots afin de sortir de l'impasse du «tout exposé».

Comment travailler avec la métaphore en théâtre d'intervention dans le souci de provoquer réflexions et émotions ? En passant par le jeu, les participants d'UTIL s'adressent au côté émotionnel des spectateurs, mais aussi à leur jugement, les poussant

⁴⁸ Il s'agit d'une «forme de théâtre qui a pour objet d'instruire son public, afin qu'il adopte une attitude nettement dirigée» ; le théâtre didactique est donc «vouée à éduquer» et n'a pas nécessairement une fonction d'agitation propagande dans le sens où le théâtre de propagande défend traditionnellement la doctrine d'un parti politique (Amey dans Corvin 2001 : 505).

à un raisonnement plus intellectuel. Pourquoi alors ne pas utiliser un procédé qui fait ressortir les imperfections ?

«Il y a une distanciation dans l'ironie, il y a le fait que tu regardes quelque chose pis tu te dis «mautadit» ça pas de bon sens, mais c'est cérébral quand même comme action... à la fois c'est cérébral, à la fois ça devient émotif aussi.» Édith

Selon Édith, il est possible d'allier distanciation⁴⁹ et émotivité, *«un n'exclut pas l'autre»*. La distanciation, à l'aide de l'ironie, amène un côté ludique à la critique exprimée dans la pièce. Ce procédé peut provoquer le rire et désamorcer les tensions possibles chez les tenants d'opinions divergentes. Cependant, les pièces d'UTIL ne sont pas toujours drôles, souvent elles finissent plutôt tragiquement : de l'ironie elles tombent dans le cynisme.

Lorsque le comédien s'adresse directement aux passants, il abolit la convention de l'espace infranchissable (le quatrième mur) entre lui et son audience. Ceci étant fait, les réactions des spectateurs peuvent prendre le chemin inverse et être parfois surprenantes pour le comédien.

«La plupart des théâtres qui... politiques ou militants [...] ils utilisent toujours le comique pour parler de choses dramatiques. Dans le fond ça leur sert de bouclier quoi, le rire étant un bouclier et une arme de défense parce que si tu es sérieux et puis que tu t'adresses au public sans quatrième mur et que tu es sérieux et tragique et dramatique là tu risques de recevoir des tomates [...] tu risques vraiment ta peau d'acteur [...]. Ça passe mieux, tu les embarques, il y a une complicité dans le rire qui est presque nécessaire quand tu fais du théâtre social.» Andrée

En effet, *«tout le monde aime ça s'amuser»* (Caroline) et l'avantage de la caricature *«c'est que c'est drôle»* (Alexandra). Le grossissement des sentiments, l'exagération des actions, la dérision et l'exubérance des personnages semblent accrocher davantage le public et, en engendrant le rire, créer un lien de complicité entre les spectateurs et les comédiens. Ces tactiques mettent de l'avant l'absurdité de la situation réelle.

⁴⁹ La distanciation est un «procédé de mise à distance de la réalité représentée : celle-ci apparaît alors sous une perspective nouvelle qui en révèle le côté caché ou devenu trop familier» (Pavis 1996 : 99). Ces techniques appliquées donnent à voir l'illusion théâtrale (Ivernel dans Corvin 2001). «L'effet de distanciation transforme l'attitude approbatrice du spectateur fondée sur l'identification, en une attitude critique» (Brecht 1963 dans Pavis 1996 : 99).

«Je trouve que des fois la réalité elle est caricaturée [...] c'est tellement gros qu'il suffit pour la faire... pour la rendre caricaturale, il suffit juste de la mettre en valeur et de la faire ressortir.» Alexandra

Alexandra, qui se réfère ici à Brecht, pense qu'il y a un danger à rire de certaines choses, de Hitler par exemple *«parce que rire, quelque part c'est comme adhérer [...] il faut pas qu'il attire... pas la sympathie, c'est sûr là, et qu'on puisse pas s'identifier non plus à lui»*, mais elle ne pense pas qu'UTIL soit dans ce genre de problématique.

«Le théâtre, par la façon dont il reflète la réalité tout en créant une distance par rapport à celle-ci, nous projette dans le domaine du senti et du vécu. Cette catharsis contribue à une compréhension plus profonde et plus durable de problématiques abordées» (document de la troupe 2003). L'identification est un processus «d'illusion du spectateur qui s' imagine être le personnage représenté» et ce procédé peut mener à la catharsis laquelle est critiquée par Brecht qui la qualifie «d'aliénation idéologique du spectateur» (Pavis 1996 : 44 et 166). Boal affirme que «la catharsis vide le spectateur de quelque chose», car en le purgeant et en éliminant toutes ses passions qui ne sont pas socialement acceptées, elle freine l'individu (Boal 1996 : 185). Cependant, d'autres théoriciens nuancent davantage leurs propos et affirment que «la prise de conscience (distance) ne succède pas à l'émotion (identification), car le *compris* est en rapport dialectique avec l'*éprouvé*» ; ils ne s'opposent pas l'un l'autre (Barrucand 1970 dans Pavis 1996 : 44). L'identification, rejetée par Brecht, qui mène à la catharsis, rejetée par Boal, est nécessaire selon l'équipe d'UTIL. Cependant, il ne s'agit pas d'une identification aveugle au héros de la pièce, mais davantage d'une reconnaissance humaine.

«Souvent on oublie ça le côté universel, on est binaire [...] on va avoir du mal à présenter l'ambiguïté humaine et ça c'est réducteur pour moi [...] j'ai besoin quand je regarde quelque chose de sentir [...] qu'est-ce que j'ai de commun autant avec les victimes qu'avec les bourreaux, moi comme être humain.» Édith

En effet, les spectateurs sont amenés à comprendre que ce qu'ils voient, une personne exerçant un pouvoir inégalitaire par exemple, est issu d'un être humain vivant en société. Si ce dernier est capable de cette pulsion malveillante, les spectateurs doivent sentir qu'ils peuvent la porter profondément en eux-mêmes.

«Il faut faire face à l'horreur humaine et il faut s'inclure dans cette horreur là, faut pas s'exclure de ça sinon on devient des espèces de «preacher» de quelque chose qui est pas réaliste. Sinon, on se met au-dessus, on devient une espèce d'élite militante de gauche qui croit avoir compris comment le monde peut s'en sortir, au lieu d'avoir envie d'inciter les gens simplement à prendre le pouvoir par eux-mêmes.» Édith

Voir le côté humain des gens qui exploitent et qui abusent oblige à saisir avec quelle logique ils agissent et comment la société a pu les laisser en arriver là. Les participants d'UTIL «métaphorisent» ce que nous détenons en nous en tant qu'humain.

5.2.3) Signes et stéréotypes

Peu importe que la pièce soit dramatique ou comique, *«il faut que ça soit clair, mais en même temps c'est du théâtre, il faut que ça soit un peu imagé, faut que ça soit théâtral»* (Caroline). Les images sont constituées par des signes, voire des stéréotypes. Selon David Le Breton, relatant les travaux de Jean Duvignaud, «les émotions et la manière dont elles prennent corps s'alimentent à des normes collectives implicites» (Le Breton 2004 : 169)⁵⁰. Le comédien fait apparaître des formes imaginaires en empruntant des signes qu'il partage avec son public (Le Breton 2004). Les références culturelles changent d'une personne à l'autre, mais le sentiment d'oppression et les signes déployés, pour incarner et rendre vivante une relation de pouvoir, semblent être un langage universel.

«Je pense qu'il y a personne qui peut regarder ça pis ne pas comprendre qu'il y a un rapport de dominant dominé même s'il y a pas le vocabulaire pour dire dominant dominé, mais je pense que tout le monde le voit ça, qu'il y a décidément un sentiment d'oppression par rapport à un groupe.» Marie-Soleil

Le public peut avoir des interprétations multiples du spectacle, mais il puise à même les codes d'expressions pour comprendre ce qui se passe sur scène.

⁵⁰ Ce sont des formes organisées de l'existence, identifiables au sein d'un même groupe puisqu'elles relèvent d'une symbolique sociale» (Le Breton 2004 : 169). Ainsi, la scène est perçue comme un laboratoire culturel où les passions dévoilent leurs contingences sociales et «se donnent à voir sous la forme d'une partition de signes physiques que le public reconnaît d'emblée comme faisant sens» (Le Breton 2004 : 173). L'image est donc une construction sociale et culturelle.

Les clichés utilisés dans la pièce font référence à des signes connus et cela augmente la vitesse de compréhension des spectateurs. Ces images portent en elles une force d'évocation et peuvent parfois choquer le public.

«Les images fortes comme ça, ça s'exploite bien [...] suffit juste que tu utilises une petite chose que le monde comprenne tout de suite c'est quoi l'image, c'est sûr qu'on peut faire des recherches, rendre ça justement comme métaphorique ou... mais non je pense que l'utiliser mais à petite dose, je vois pas ce qu'il y a de mal là-dedans, c'est clair, le monde comprend vite.» Sébastien

En théâtre de rue où le public ne fait parfois que passer et ne regarde pas le spectacle au complet, les subtilités sont moins percevables, invisibles donc moins utiles. Par contre, si ces images sont trop communes, cela ne piquera pas la curiosité des spectateurs, il ne faut donc pas en abuser parce que *«si tu fais quelque chose de trop stéréotypée les gens vont juste pas s'intéresser, ils vont être comme : ah c'est du déjà vu» (Marie-Soleil).*

L'animatrice Édith, elle, a envie d'échapper aux stéréotypes ou bien de les exploiter outrageusement tout en étant pleinement consciente de ces excursions dans les poncifs, *«mais c'est difficile, faut qu'on se le dise, se le redise».*

«Si tu vas dans les stéréotypes [...] il faut que tu ailles jusqu'au bout, faut pas que tu sois dans un entre-deux. Je pense que ça peut aussi être intéressant, mais faut que tu le double soulignes, faut que tu dises : on le sait [...]. Que les gens fassent, ils savent qu'ils font des stéréotypes, faut pas que ça soit des stéréotypes par accident.» Édith

Utiliser des stéréotypes ouvre la voie aux représentations manichéennes⁵¹. Selon Véronique, une forme théâtrale réaliste, où les signes sont davantage nommés, peut réduire l'interprétation et faciliter la tangente vers ce genre d'images dualistes (bien / mal). Toutefois, les mots ne font pas qu'«essentialiser» la thématique, ils dévoilent la complexité du sujet.

⁵¹ Le processus de représentation de l'autre peut facilement mener à des stéréotypes et même à du racisme (Antonius 2002). Le stéréotype, cette opinion toute faite, est considéré comme «un jugement exagéré porté sur un groupe, dont la fonction est de justifier (rationaliser) notre comportement à son égard (Allport 1958 dans Meintel 1989 : 81). Il s'agit souvent de préjugés défavorables, mais ils «ne relèvent pas d'un consensus statique, mais seraient constamment en mutation, en fonction de l'évolution des rapports entre les groupes» (Tajfel 1981 dans Meintel 1989 : 82).

En travaillant davantage sur l'imaginaire, les participants mettent l'accent sur ce qui nous unit et ce qui nous différencie en tant qu'humains, car nous sommes profondément de même nature.

«On est tous dans le même bateau humain [...]. On évacue complètement l'essentiel pour moi [...] quand on stéréotype ce qu'il y a de bon, ce qu'il y a de mauvais [...]. C'est ultra dur à faire de pas stéréotyper ça et en même temps d'être clair.» Édith

Selon Olivier, en théâtre d'intervention, la tendance est à diaboliser l'autre camp (ex. les méchants capitalistes) et glorifier ceux qui les critiquent : *«Faire un camp des bons et des mauvais et jouer les mauvais avec des vestons cravates»*. La question d'équilibre entre les images choisies et leur clarté d'interprétation persiste.

«Qu'est-ce qui ressort à UTIL... on a toujours besoin d'un drapeau américain, de l'argent [...], je veux dire l'argent, a-t-on d'autres manières de symboliser ça ? Est-ce qu'on peut aller chercher un peu plus loin [...]. Parce que plus on métaphorise, plus c'est difficile d'avoir un message clair [...] même si on veut pas livrer un message tout fait, en tout cas on dit quand même aux gens réfléchissez sur quelque chose.» Édith

«L'image appartient au monde sensible, à la fois concret et abstrait, et ferait ici office d'intermédiaire entre l'expérience immédiate et les constructions conceptuelles» (Lepage 1999 : 175). Au-delà des stéréotypes, les images doivent attirer l'attention du public et pour ce faire, les participants développent un vocabulaire d'images.

5.2.4) La force de l'image

«Les spectateurs écoutent d'abord avec les yeux» (Bernstein dans Le Breton 2004 : 173). C'est l'aspect visuel qui les accroche dans un premier temps. Le spectacle captivant visuellement attire l'attention. Pour ce faire, il faut que les participants d'UTIL soient déguisés, avec des costumes semblables, des couleurs voyantes, etc.⁵² : *«Du monde habillé en rouge pis en noir, qui font du tango, ben c'est sûr qu'à première vue ça détonne un peu du paysage» (Sébastien)*. Selon les participants, le côté artistique, les images fortes, l'effet ludique, un spectacle joyeux, comique, abstrait, amènent le public à s'arrêter parce que c'est beau, bizarre, etc. Selon Ariane Mnouchkine,

⁵² Le costume a «la faculté de fonctionner comme décor ambulant» (Pavis 1996 : 73). En théâtre de rue, où la mobilité du spectacle et des comédiens est un atout, une structure de décor est encombrante, alors le costume est un aspect artistique à exploiter.

cofondatrice du Théâtre du Soleil, «réagir au premier degré d'un spectacle, c'est déjà se préparer à recevoir des degrés plus profonds dans l'avenir» (1968 : 124).

«La musique ça l'attire beaucoup les gens aussi tu comprends, le rouge et noir, la danse, le choix qu'on a fait esthétique [...], ça peut pas vraiment faire fuir les gens [...]. Qu'est-ce qui fait fuir les gens ? C'est quand ils sont dérangés [...]. C'était plus dans la construction [de la pièce] qui faut accrocher le public [...], ça se travaille, ça se raccourcit, ça se précise.»
Véronique

Les participants d'UTIL prennent possession de l'espace physiquement et de façon sonore par leur présence, la forme du spectacle sélectionnée et l'ambiance créée.

Dans la manière de sensibiliser (voir section 4.5.2), les participants ne veulent pas faire peur, «*to be frightening*» (Christine). En effet, «*si tu y vas trop trop «heavy», si tu imposes trop à quelqu'un quelque chose de fort et d'émotivement fort, il ferme la porte des fois*» (Édith).

«On a un message qu'on veut passer [...] on peut le pousser dans le visage du monde [...] dans un contexte où c'est pas les gens qui sont déjà sensibilisés, si tu pousses ben y reculent, mais si tu as quelque chose qui est plus attirant, quelque chose qui est intéressant ou quelque chose qui est drôle souvent [ils vont y] penser plus tard [...] mais ça se passe quand c'est drôle, ça se passe quand c'est bizarre, mais pas très «fucké».» Christine

En effet, les images incongrues piquent la curiosité, les participants d'UTIL touchent ainsi les spectateurs d'une façon émotionnelle tout en divertissant et espèrent que cela engendre une réflexion. Avec l'art «*les gens vont se sentir moins agressés*» (Marie-Soleil). Même si leur pièce, le Tango, avait une fin dramatique «*c'est heureux parce que c'est du théâtre*» (Marie-Soleil).

Cependant, les participants ne veulent pas laisser tomber le côté ironique qui rend leur intervention percutante. Selon Véronique, «*un petit côté un petit peu plus rebelle*» même s'il fait fuir un certain public, captive l'attention d'un autre. Ils doivent attirer l'attention rapidement puisqu'ils jouent dans des lieux de passage, pour que le spectateur décide de s'arrêter et non pas seulement de passer et de continuer son chemin.

«Quand on a dix minutes, si en plus on choque pas, je pense que ça va passer comme une lettre à la poste [...] mais pas accusateur non plus, il faut pas que les gens y se ferment.» Alexandra

Le problème est *«de savoir si on était assez clair»* (Caroline). Est-ce que la pièce a eu un impact ? La longueur de la création, la précision du thème à travers les images choisies jouent sur l'efficacité de la pièce. Le leitmotiv : clair, net et précis. En effet, la divagation artistique est rejetée pour favoriser la simplicité et le succinct. Souvent, le verbal est moins approprié et les participants optent davantage pour le mime, un rythme lent ou rapide, en misant sur la force des images, *«en captant l'attention, je pense que c'est le meilleur moyen d'arriver à nos fins»* (Caroline). De cette réflexion plus conceptuelle passons à la pratique.

5.2.5) Chemin de traverse

Au cours du processus de création les participants d'UTIL peaufinent leur opinion et leur réflexion sur la thématique, autant au niveau intellectuel qu'émotif. Ils explorent les représentations que le groupe partage pour ensuite identifier l'action théâtrale à accomplir collectivement. En partant d'un échange théorique basé sur des textes, les participants discutent ensuite des émotions, les leurs comme celles des autres : *«Sur ce que ça fait sur une population, sur l'individu, comment ça l'emprisonne»* (Josiane). Comment vivent-ils cette problématique ? Quelles empreintes émotives sont laissées sur eux ? Et les autres, ici comme ailleurs, de quelles façons appréhendent-ils cette réalité ? Si le groupe s'arrête aux prémisses de ce parcours d'impressions et de perceptions pour discuter de détails techniques (les costumes, le maquillage, etc.), une lacune se fait sentir, car *«la substance du sujet»* (Delphine) aura été négligée.

Revisités par les participants, les mots ne sont pas pour autant délaissés : ils sont transposés, de concepts ils deviennent métaphores. Au cours d'un «brain storm» initiateur ou récapitulatif, les participants nomment les idées qui surgissent de leur esprit sur la forme du spectacle : absurdité, cercle vicieux, division, combat, lutte de pouvoir, etc. ; sur les sentiments : isolation, négligences, exploitation, conformité, malaise, etc. ; sur des objets et des lieux : barrière, vague, yoyo, monstre, gouffre, etc. Il s'ensuit un jeu de casse-tête pour l'animatrice qui entreprend de réorganiser et de trouver la suite logique qui traverse l'évocation de ces mots. En effet, comme les participants ne

doivent pas seulement intellectualiser et rationaliser la thématique, ce chemin de traverse, où ils abordent par les mots les sentiments et les images, les mène ensuite à réfléchir par le corps à l'aide d'exercices théâtraux.

5.2.6) Réfléchir par le corps⁵³

Les émotions se nourrissant d'imaginaire (Le Breton 2004), les comédiens d'UTIL arpentent leur zone émotive lors du processus de création où les impressions sont fourmillantes et inépuisables. Durant les exercices théâtraux, le corps réel des participants d'UTIL se transforme en corps en jeu, celui qui «performe» le corps fictif du personnage (Voltz dans Corvin 2001). Dans le théâtre psychologique, le corps occupe une place subordonnée. D'un autre côté, en mettant l'accent sur l'expression corporelle, le comédien «affirme la prééminence du corps sur l'intellect, de l'instinct sur les constructions formelles, de l'inarticulé sur l'organisé et le conscient» (Ryngaert dans Corvin 2001 : 621). Les improvisations où la parole articulée est proscrite, mais non pas les sons ou les onomatopées, obligent les participants d'UTIL à mettre de côté leur «tête pensante» et à s'extérioriser librement à l'aide d'une gestuelle non réfléchie, sortir du mode «réflexion mentale» pour pénétrer dans la dimension «corps en jeu». Pendant ce laps de temps, les barrières parfois contraignantes de la raison sont abolies pour ouvrir les voies vers l'imaginaire. Ainsi, les sentiments parfois insaisissables avec la parole sont figurés par le corps.

«C'est intéressant de réfléchir avec son corps parce qu'il y a d'autres choses qui sortent, il y a d'autres ouvertures qui se produisent au niveau de la perception.» Mélanie

⁵³ Théoriquement, les comédiens peuvent aborder leur corps de plusieurs façons et cela oscille entre «un relais et un support de la création théâtrale» où le corps est asservi au sens psychologique ou comme «un matériau autoréférentiel» qui ne renvoie à rien d'autre qu'à lui-même (Pavis 1996 : 71, souligné par l'auteur). La dernière conception est davantage exploitée dans le théâtre corporel qui met en scène des signes non calqués sur le langage et qui ont une dimension figurative (*op. cit.*). Selon Eugenio Barba, le comédien hérite d'un corps imprégné par sa culture. En effet, les techniques quotidiennes : la façon de marcher, de s'asseoir, d'acquiescer, etc., sont déterminées culturellement (Barba et Savarese 1995, voir aussi Mauss 1960). Rejoignant ainsi le concept d'habitus de Bourdieu appliqué au corps, sa construction se réalise «au travers des suggestions qui sont inscrites dans les aspects les plus insignifiants en apparence des choses, des situations ou des pratiques de l'existence ordinaire» (Bourdieu 2001 : 79, souligné par l'auteur). Puis, le comédien fait l'apprentissage des techniques extra-quotidiennes, c'est-à-dire d'une utilisation particulière de son corps qui lui confère présence et énergie, qui elles, dans leurs grands principes, sont communes aux différents arts performatifs (Barba 1995).

Surtout, les participants ne doivent pas censurer l'intuition émotive qui les habite et la jouer, la montrer, la projeter vers l'extérieur. À cette étape, si le comédien réfléchit trop avant de jouer, il pourra apporter des bémols à son action et retrancher ce qui est socialement proscrit, donc effleurer le sujet au lieu d'y plonger. Il résulte de cette incursion dans leurs retranchements émotifs des images clichées, mais aussi des images porteuses de sens et transcendant les représentations réelles. Le groupe se chargera plus tard de mettre de l'ordre dans ce remue-ménages d'images sensibles.

À travers l'expression théâtrale et corporelle, le thème est exploré et apprivoisé. Pour se faire, il est important que la thématique *«laisse place à l'imagination»* (Véronique) et soit «théâtralisable». Délaissant les textes et les mots, l'animatrice propose aux participants d'autres vecteurs de création. Selon Josiane, c'était *«intéressant de travailler avec les images [...], ça apportait justement un aspect plus théâtral, plus visuel au processus»*. Différents chemins sont donc empruntés pour transposer la thématique : musique, photos, objets, etc. En laissant libre cours à leur esprit créatif, sans rechercher la productivité, les participants laissent place à leur imagination. L'animatrice doit trouver l'expression exacte pour stimuler la créativité de chacun.

Les participants incarnent provisoirement des personnages ou des allégories liés à la thématique. À travers ces transmutations, «le comédien joue symboliquement de l'instrument de travail qu'est son corps» (Le Breton 2004 : 174). La métamorphose artistique permet un discernement davantage intériorisé de la problématique.

«[Ça permet de] «corporaliser», le vivre plus dans l'émotionnel parce que justement j'étais beaucoup dans les concepts : mondialisation, tout ça [...]. D'avoir à ressentir un peu les rapports de domination, autant de me mettre dans la peau peut-être de quelqu'un qui est dominé, dans la peau de quelqu'un qui domine [...]. Ça permet une meilleure intégration de tous ces concepts-là, de vraiment mieux les comprendre et les sentir, puis ça c'est super fantastique parce qu'on est souvent coupé à quelque part dans nos sociétés, des émotions [...]. Je trouve que le processus théâtral permet de vivre l'empathie beaucoup plus [...], en te mettant dans les pieds de quelqu'un d'autre, ben de mieux comprendre sa réalité, permet de comprendre aussi toutes les contradictions, les subtilités.» Josiane

Ainsi, «le corps se fait lui-même récit» (Le Breton 2004 : 173). Par leurs gestes, les participants composent un personnage et écrivent une histoire. De plus, comme ce fut mentionné aux Rencontres internationales du théâtre d'intervention (RITI 2004), réfléchir par le corps transforme *«la compréhension en compassion»* (Vaïs 2004 : 68). En effet, en jouant, les participants ressentent et, tels des explorateurs sur les chemins sinueux de la condition humaine, ils saisissent mieux l'ampleur du problème et partagent ainsi les maux d'autrui.

5.2.7) Dédoubllement de personnalité

Les exercices théâtraux instaurent un espace «liminaire», comme l'entend Victor Turner (1982), où l'exploration thématique par le jeu et l'expérimentation d'images, de métaphores et de personnages rendent possible l'impossible. Dans un lieu et un espace temporel contrôlés, les participants d'UTIL peuvent incarner et symboliser les tabous de leur société. Un principe similaire à celui autorisé lors des carnivals où il y a la «levée des interdits et des inhibitions» (Lefebvre dans Corvin 2001 : 291). Les participants d'UTIL sont alors libres d'incarner «le bourreau ou sa victime».

«À défaut de pouvoir être égocentrique dans la vie [...] en personne qui ne se soucie pas de leur collectivité et de leurs problèmes sociaux, comme on a cette lucidité là qui nous empêche de se comporter comme ça, ben c'est comme si c'était un exutoire en même temps pour nous de pouvoir, dans la fiction, se mettre dans la peau de ces gens-là, riches et célèbres et puissants et égoïstes.» Olivier

Ainsi, les participants d'UTIL peuvent sortir de l'hypocrisie régnant dans leur société. Ils s'expriment donc sans crainte de représailles, mais si le jeu devient réalité, ce qui n'est jamais arrivé sous mes yeux, le participant fautif risquerait sûrement d'être rappelé à l'ordre. L'exercice est inoffensif et même vertueux, car il est bon de «sortir le méchant».

«C'est ça qui est le plus troublant, c'est quand tu montes sur la chaise que tu fais un personnage raciste, que tu descends de la chaise, pis là tu fais merde, je me sens bien [...] ça m'a fait du bien un peu» Olivier

Cependant, contrairement aux fêtes institutionnalisées qui mettent en ordre et liquident la subversion, il s'agit ici d'un moment de rupture radicale «où l'effervescence

sociale change l'existence individuelle des hommes qui la vivent» (Duvignaud dans Le Breton 2004 : 60). En effet, pour les participants d'UTIL, certains exercices où le sarcasme est à l'honneur peuvent les perturber.

«Ce que j'ai trouvé troublant parfois c'est qu'il y en avait des personnes qui disaient un discours qui était pas si loin de certaines opinions que j'ai, ça me questionne, ça me renvoyait à : est-ce que je suis raciste, c'est quoi le racisme, ça commence où ?» Olivier

Comme mentionné dans la section 5.2.2, il y a une reconnaissance de l'humanité présente dans ces personnages. L'ouverture de cette boîte de Pandore fait déferler une multitude de questions : quelle est la part de moi-même dans ce que je dis en personnage ? Où se situe la frontière entre ce qui est acceptable ou pas ?

Faire symboliquement lors du spectacle un geste fort de signification comme le salut hitlérien, qui, lorsqu'il est exécuté, provoque la mort des autres personnages, n'est pas facile à assumer : *«Que je fasse ce geste là, je me sentais toujours un peu mal à l'aise» (Mylène)*. Travailler sur le thème du racisme et non sur un comportement ou des idéologies économiques implique davantage les participants corps et âme.

5.2.8) La représentation de l'Autre

Lors du processus de création, le rapport à l'Autre, réel ou imaginé, est un élément constitutif de la représentation de l'Autre. Il importe de préciser l'influence de la fréquence de ces rapports sur l'image de l'Autre construite par UTIL. En effet, « la proximité spatiale et la fréquence des contacts donneraient lieu à des conceptions plus exactes d'un groupe par rapport à l'autre » (Levine et Campbell 1972 dans Meintel 1989 : 91). En d'autres termes, « un contact plus fréquent et plus intime donne lieu à des images qualitativement différentes de celles que l'on trouve là où le contact est réduit : elles sont, en gros, plus nuancées et mieux situées par rapport à des comportements concrets observés » (Meintel 1989 : 91). Les rapports réels doivent donc être fréquents et ceux imaginés doivent être nombreux en terme de sources d'information consultées afin de réaliser une représentation de l'autre plus authentique. Finalement, il faut tenir compte que « la façon de catégoriser ceux qui sont venus d'ailleurs tient d'abord à l'image que la plupart des membres d'une société tiennent à se

donner de celle-ci » (Oriol 1985 : 165). Dans les deux exemples qui suivent, nous constaterons comment les participants d'UTIL représentent les bourreaux, les victimes, les immigrants et leur propre société canadienne et québécoise.

Raciste, moi ?

Disposés en deux lignes, tous les participants se bouchent alternativement les yeux, la bouche et les oreilles. Devant eux, un comédien (d'origine péruvienne) raconte en français et en espagnol la conquête de l'Amérique par les Européens. Il est symboliquement tué parce qu'il refuse de faire le signe de la croix, donc de se convertir. Puis, les comédiens noirs (d'origines haïtienne et africaine) expliquent le commerce des esclaves en français et en créole, puis des Blancs les évaluent comme du bétail, l'un refusant de se soumettre est contraint par la force. Troisièmement, une comédienne (d'origine alsacienne) enchaîne, en allemand et en français, avec l'histoire de l'avènement d'Hitler au pouvoir et l'extermination des juifs, elle fait le salut hitlérien et tout le groupe, derrière elle, meurt. Finalement, une comédienne (d'origine marocaine) narre que depuis le onze septembre 2001, une guerre au terrorisme fait rage et que des milliers d'Arabes innocents sont morts, emprisonnés ou injustement traités, elle se voile (hidjab) et elle est tuée par des avions de chasse (symbolisées par des comédiennes). Puis, tout sourire, chacun se prend par les épaules et un comédien (d'origine québécoise) rapporte le discours canadien sur le multiculturalisme. Pendant qu'il parle, chacun dévoile l'avant de son bras où les spectateurs peuvent lire le mot «préjugés» et tous les participants pointent leur doigt comme une arme sur les autres. Finalement, toujours en pointant leur «préjugé», ils traversent l'espace les séparant du public et vont distribuer les tracts informatifs.

L'École du racisme

Habillés en écoliers, tous les comédiens ont le visage peint en vert sauf un qui arbore la couleur orange. Ils déambulent en sautillant, en rythmant leur danse de coups frappés sur leur valise, ils chantent «je ne suis pas raciste, sauf que...». Sur le côté, l'enseignante écrit «L'École du racisme» au tableau noir, installé sur un chevalet. Puis, au coup de sifflet de l'enseignante, les élèves verts lancent des avions à l'élève orange et

le poussent. Se retournant, l'enseignante voit la réaction agressive de l'élève orange et l'envoie autoritairement copier au tableau. Assis sur leur valise, les élèves verts répètent en chœur leurs leçons sous les encouragements de leur enseignante : «Au Québec, on ne dit jamais : tu vas nous servir de «cheap labor», tu travailleras dans une manufacture au salaire minimum. Nous disons plutôt : bienvenue au pays, nous avons besoin de toi pour faire rouler l'économie» ; «Au Québec, on ne dit jamais : les étrangers, ils ne payent pas leur loyer. Nous disons plutôt : si vous appelez pour l'appartement il est déjà loué, désolé» ; etc. Ils terminent en disant qu'au Québec «on est politically correct» et ils s'applaudissent, heureux de connaître leurs petits boniments. Pendant ce temps, au tableau l'élève orange inscrit inlassablement «je ne serai plus différent». Au moment où l'enseignante amorce la suite du cours, un élève la questionne : «Et nous madame, sommes-nous l'étranger de quelqu'un ?». Tous les étudiants renchérissent et regardent l'élève orange qui écrit alors au tableau «je ne serai plus». Déstabilisée, l'enseignante ordonne alors la récréation, mais les élèves ne se dispersent pas immédiatement, l'enseignante insiste et révoltés les étudiants sortent en enlevant leur enseignante.

5.3) Présentation

Une pièce de théâtre prend l'intégralité de son sens lors de sa présentation devant des spectateurs. C'est l'accomplissement ultime du processus de la création artistique. Selon Erving Goffman, il existe des régions antérieures où la représentation est déterminée et des régions postérieures où l'action est en rapport avec la représentation (1973). Il y a donc un espace scénique et un espace «arrière scène» et les spectateurs sont priés de ne pas traverser la frontière entre les deux. Cependant, la rue est un lieu particulier et les passants, le public potentiel, ne sont pas soumis aux mêmes conditions que lorsqu'ils sont dans une salle, assis confortablement et ayant payé pour être là.

5.3.1) Conscience du jeu

Les exercices théâtraux ont mené les participants à pouvoir se concentrer et selon Caroline à s'«*imaginer qu'on dansait le tango*». Comme des enfants qui s'amuse, les participants doivent croire qu'ils font réellement ce qu'ils jouent. Poussé à l'extrême, l'abandon des participants leur fait oublier qu'ils se produisent dans la rue. Perdre

contact avec son public n'est pas conseillé en théâtre d'intervention, surtout si ce dernier est dans un espace public extérieur, c'est-à-dire non captif. Selon Mélanie, la règle première du théâtre de rue est celle des trois secondes, les comédiens ont ce laps de temps pour capter l'attention du public, attirer son regard et courtiser son imagination. Il vaut donc mieux rester conscient de sa condition de comédiens et «dévisager» les spectateurs. Ne pas se refermer sur soi ni sur le groupe, mais s'ouvrir physiquement au public en positionnant son corps vers lui (à moins d'une décision artistique contraire), parler fort pour s'adresser aux gens autour et, ce qui est d'après moi le plus périlleux, regarder les passants dans les yeux. Malgré le «masque» du personnage, cette rencontre visuelle n'a rien d'imaginée, voilà ce qui déstabilise le comédien.

5.3.2) Espace scénique, espace du public

La «frontière entre la scène et la salle est une ligne symbolique [...] et définit deux zones exclusives de ritualité des attitudes» (Le Breton 2004 : 188). Selon les conventions, le comédien joue et le spectateur écoute. «La passivité physique exigée du spectateur le rend infiniment sensible aux affects échangés sur la scène» (*op. cit.* : 188). Cependant, les participants d'UTIL jouent dans la rue et non pas dans une salle de spectacle où l'étiquette exige du spectateur qu'il reste tranquille et où il «ne dispose jamais de la possibilité de se déplacer, d'accomplir mille gestes futiles, ou de parler, comme dans la vie ordinaire» (*op. cit.* : 188). Puisqu'il s'immobilise et qu'il écoute, il est davantage traqué par les émotions exprimées par les comédiens qui raniment ainsi sa mémoire affective⁵⁴. Dans la rue, la situation est indéniablement le contraire, car les conventions explosent. Néanmoins, la coupure entre le public et les comédiens reste présente, mais selon Karine «*sans que ça soit une grosse prestation t'es quand même devant les gens, il y a une interaction*». En effet, malgré les présentations à l'italienne,

⁵⁴ Il existe la mémoire individuelle, propre à une personne, la mémoire sociale qui «concerne la mémoire individuelle fondée sur des repères communs à la collectivité» et la mémoire collective qui «est la mémoire institutionnalisée d'une collectivité» (Meintel 1998 : 57). L'oubli fait partie intégrante de la mémoire et la remémoration de certains événements ou souvenirs dépend fortement du contexte. Cette faculté mentale est appelée à se transformer au cours de la vie, elle accumule les données et selon le cas fait preuve d'amnésie ou tout simplement de perte de mémoire. Cependant, il existe également la mémoire affective liée aux émotions et aux sentiments éprouvés, et la mémoire sensorielle basée sur les sensations du corps (Stanislavski 1963).

c'est-à-dire jouer face au public et non autour de lui ou dispersé en lui, un contact réel s'instaure.

5.3.3) Catharsis, identification et jugement

Le spectateur comme «corps percevant», «n'est jamais passif» (Voltz dans Corvin 2001 : 409). Effectivement, le public «n'est pas seulement regard, il est acteur d'une œuvre dont il recrée les figures selon son imaginaire propre» (Le Breton 2004 : 194). Il y a une résonance affective. «L'aisance de l'identification aux personnages porte tout spectateur à une solidarité intérieure avec les émotions de la scène» (Le Breton 2004 : 188). En effet, les émotions des acteurs se prolongent chez les spectateurs, ces derniers renvoient le trouble qu'ils ressentent aux comédiens. Selon la théorie de la catharsis, le spectateur est engagé par procuration dans l'action et, malgré cette identification au personnage, le public ne perd pas nécessairement son sens du jugement contrairement à ce que Boal en pense. Le théâtre permet cela :

«Parce que c'est un médium vivant, c'est un médium de spontanéité, c'est un médium qui a la capacité de justement d'être sur le terrain de manière légère même techniquement et qui a ce rapport là organique. Pour moi c'est ce que ça a de particulier et c'est ce qui fait que tu peux autant aller dans l'émotivité [...], aller les pousser à réfléchir et tu peux aussi réagir à ton public dépendant du public que tu as.» Édith

Affectivement bouleversés, les spectateurs ne sont pas seulement des concitoyens imaginés. Par ces actions théâtrales qui contrent l'individualité de notre société, le public a échangé émotionnellement, du moins, et en paroles parfois avec les comédiens.

Pour illustrer ces propos, laissez-moi vous raconter deux réactions de passantes. Suite au spectacle dénonçant le racisme au travail, présenté à l'extérieur de la station de métro Mont-Royal, une jeune femme (blanche parlant avec un accent de l'Europe de l'est) m'aborde et me dit combien le spectacle l'a touchée. Les larmes aux yeux, elle me confie alors qu'un de ses amis immigrants vit une situation similaire. Troublée de la voir si émue, je la serre brièvement dans mes bras. Elle nous quitte en nous remerciant pour notre action. L'autre exemple a eu lieu au Marché Jean-Talon, lors de la représentation de l'École du Racisme. Dos au public, j'écris sur le tableau noir de la maîtresse d'école le titre de la pièce, pendant que le reste de la troupe prépare l'espace

scénique, lorsqu'une jeune femme (de phénotype arabe) m'interpelle. À sa deuxième tentative, je réalise que cette voix, venant derrière moi, m'est adressée et je me retourne. C'est alors que la jeune femme outrée me demande : qu'est-ce que c'est que ça ? J'ai la ferme intuition qu'elle est prête à m'engueuler et je m'empresse de lui répondre, avec mon visage vert, que nous présentons une pièce de théâtre dénonçant le racisme et non pour le racisme. Rassurée, elle quitte alors l'aire de jeu.

5.4) Résister c'est créer...

Le délire créatif des participants d'UTIL donne naissance à des «microrécits subversifs» (Appadurai 2005). «Résister c'est créer», car il faut imaginer le possible (Aubenas et Benasayag 2002). Effectivement, les participants conçoivent des façons de vivre «alternatives» et transmettent leurs espoirs dans le message «qu'un autre monde est possible». De plus, «le nouveau pouvoir de l'imagination dans la fabrication des vies sociales» est lié intrinsèquement aux images, aux idées et aux occasions venant d'ailleurs et véhiculées surtout par les médias (Appadurai 2005 : 100). Le théâtre est un de ces médiums. Pourquoi l'utiliser ? Pour susciter de l'empathie chez les spectateurs face aux réalités inhumaines, pour donner une information d'un «autre genre», parce qu'il dégage un esprit festif et, finalement, parce qu'il a le pouvoir de créer du lien social.

5.4.1) Les objectifs

UTIL a comme objectif de monter un spectacle à partir d'un travail de création collective afin de transformer les préoccupations des participants en actions créatives. En s'engageant dans cette troupe de théâtre, les imaginations individuelles des participants s'entremêlent et forment une imagination collective. Ensuite, ils transmettent aux spectateurs ce qui les touche à l'aide de l'imaginaire. Alors, pourquoi associer théâtre et militantisme ?

«C'est un acte qui peut être très libre [...] qui utilise les voies de l'imaginaire [...] il y a énormément de sagesse qui ressort de l'art, de la poésie, de l'écriture [...]. Il y a des révolutions qui se sont faites en poésie, en chanson [...]. C'est très populaire aussi pour moi, même s'il y a quelque chose de très bourgeois aussi au théâtre [...]. Ça toujours été un outil de

révolte aussi, d'implication sociale, d'emblée ça va ensemble [...]. Combien de collectif d'artistes, de rassemblement de poètes, de musiciens qui ont vraiment changé les choses [...] qui ont marqué des époques.»
Delphine

Les gens de la troupe sont motivés par un désir de participer au changement et au réenchantement du monde. L'art est pour eux un véhicule de résistance.

L'imaginaire projette dans l'avenir en préparant les gens à s'exprimer et ouvre la voie à de nouveaux projets de société (Appadurai 2005). Grâce à cela «de vastes groupes d'individus, qui étaient engourdis par la pesanteur glaciale des habitudes, se mettent à vivre au rythme plus vif de l'improvisation» (*op. cit.* : 34). Intégrant rapidement des nouvelles alternatives de vie, les participants d'UTIL veulent «essayer justement d'éveiller des consciences» (Sébastien), «éveiller certains questionnements» (Marie-Soleil) et «éveiller un clic chez certaines personnes [...] pour qu'ils ressentent certaines choses» (Nadia). Ils se considèrent comme des «éveilleurs», ils veulent inciter une empathie latente à se manifester, faire naître un sentiment, une idée éprouvée pour la première fois, ou encore transformer les «subjectivités quotidiennes» (Appadurai 2005) du public. Finalement, les participants veulent «toucher les gens d'une manière différente» (Sébastien).

5.4.2) Accessibilité

Le théâtre est un bon vecteur pour rejoindre les spectateurs, mais ce n'est «pas tout le monde qui paye pour aller en voir» (Karine). Afin de rendre accessible son message, UTIL atteint les gens là où ils sont : dans la rue, le métro et les lieux publics, ainsi «tu peux toucher des personnes que tu pourrais pas toucher» (Alexandra) autrement. De plus, peu importe l'âge, le public peut interpréter le message : «C'est accessible à tous [...] un jeune peut regarder du théâtre, un enfant peut le faire, tout le monde» (Marie-Soleil). Le langage des émotions est facilement compréhensible, comparé à celui plus conceptuel des discours officiels présentés à la télévision, dans les journaux ou pendant des manifestations. Lors d'un événement de ce genre, il y a différentes sortes de manifestants, certains gagnés à la cause (un peu, beaucoup, passionnément), d'autres un peu moins conscientisés qui détiennent plus ou moins le vocabulaire de circonstance.

«Il y a des langages aussi qui sont pas accessibles à plusieurs gens qui n'ont pas les outils, mais qui ressentent et qui vivent les choses et qu'à travers la simplicité des images, des fresques peuvent exprimer et partager.» Delphine

Comme *«l'art ça se dit très communicateur, sensibilisateur»*, les participants entrent en contact avec les gens, *«le public tu l'as dans ta face» (Véronique)*, et abolissent le «quatrième mur». Il y a l'effet de surprise : *«Ça va vraiment chercher les gens où est-ce qu'ils s'attendent pas à être recherchés» (Nadia)*. Ils s'assurent ainsi d'une certaine attention.

5.4.3) Informer d'une manière différente

Partageant le même désir que les militants, les participants d'UTIL veulent parler de quelque chose et être écoutés, vus et entendus par les gens et que le message qu'ils essaient de transmettre soit compris. Pour arriver à ces fins, le théâtre est un outil captivant et singulier, puisqu'il informe d'une manière différente tout en amusant : *«C'est une bonne façon de faire passer un message sans abrutir [...], de rendre intéressant un message [...], c'est vivant» (Alexandra)*. L'aspect artistique décuple la vitalité de la présentation : *«C'est un show, dans un sens c'est quelque chose de visuel, animé» (Véronique)*.

Pour plusieurs participants, leur action créative contraste avec l'ambiance sérieuse et statique qui règne lors d'une conférence : *«Pourquoi est-ce que c'est pas une conférence ? Parce que ça touche aux émotions» (Édith)*. La conférence, selon Caroline, s'adresse davantage aux intellectuels et les gens en général sont moins portés à faire l'effort de s'y rendre ou de lire un livre sur la problématique.

«Il y a des manières tellement conventionnelles pis plates [...] tandis que nous autres [...] c'est esthétique, c'est beau, on fait des images, c'est très présent, c'est peut-être choquant des fois aussi, mais c'est ça que ça prend, c'est en créant des réactions.» Sébastien

Leurs pièces de théâtre sont en mesure de rendre l'instant mémorable. En effet, le spectacle attire l'attention parce que *«c'est divertissant, en même temps c'est pas trop lourd de significations avec plein de termes à 150 dollars» (Sébastien)*. Comme *«les*

gens ne sont pas prêts à apprendre tout le temps pendant la journée» (Christine), le public d'UTIL peut décompresser tout en étant informé.

*«Un des atouts là c'est que ça déguise quelque part, c'est-à-dire que les personnes, elles vont être attirées parce que c'est un show, alors que si tu les invites à une conférence sur la mondialisation elles vont jamais venir»
Alexandra*

Les participants d'UTIL n'oublient pas qu'«*il y a toute sorte de monde*» (Caroline) et que leurs pièces peuvent aller les rejoindre autrement qu'une conférence ou qu'un document écrit.

Le théâtre peut être apprêté d'une multitude de manières. Le jeu incarne la thématique abordée qui prend alors forme humaine et c'est «*un très bon véhicule d'idées*» (Sébastien). Effectivement, en dehors du théâtre, «le jeu social sur les émotions est une manière efficace d'influencer les autres, voire de les manipuler» (Le Breton 2004 : 171). Selon la forme artistique choisie, les spectateurs ne savent pas nécessairement qu'ils le sont (ex. théâtre invisible). Affichée ou pas, la pièce véhicule des émotions qui détiennent la force d'attiser positivement ou négativement les passions. D'un côté, le langage émotif du théâtre le rend intéressant comme outil de sensibilisation,

«D'utiliser d'autres façons de communication et d'autres capacités humaines parce que c'est pas tout le temps le cerveau qui va changer tout, il y a des émotions, des réactions, des côtés créatifs.» Christine

D'un autre côté, le théâtre peut être également employé à des fonctions de propagande ou même de promotion de produits afin d'en faire mousser la vente.

Finalement, corporel ou verbal, selon Sébastien, le théâtre a davantage de facilité à donner des impressions, «*le monde ils vont se sentir peut-être plus touchés par ça, [ils] vont se sentir plus interpellés*», car les images restent dans la tête des gens, «*tu n'entends parler par la suite*» (Véronique). Pour Nadia, «*ça permet de raconter une histoire, ça permet de montrer des images, ça l'a comme tous les avantages*».

Les participants d'UTIL ont une certaine conscience de la façon d'utiliser les canaux qui les ont eux-mêmes sensibilisés. Avoir une couverture médiatique donne souvent une crédibilité, une visibilité et peut motiver d'autres personnes à embarquer dans le groupe ou à faire quelque chose de similaire.

«[Avec UTIL] tu as l'effet visuel qui est là, on joue sur un des aspects du capitalisme qui est beaucoup le sensationnalisme, je veux dire pour avoir l'attention dans les médias il faut que ça soit un coup d'éclat [...]. UTIL a justement ce coup d'éclat [...]. Les gens vont pas plus loin que l'image [...]. Jouer là dessus pour aller passer notre message, sans se pervertir non plus, sans être hypocrite non plus, je pense que c'est jusqu'il faut aussi regarder, être stratégique dans ce qu'on fait.» Josiane

Néanmoins, l'information produite, les images récupérées médiatiquement peuvent également désinformer et déformer leur action *«ça dit pas réellement ce qu'on est»* (Véronique). Une image vaut parfois mille mots, mais c'est également important d'expliquer : une photo d'une intervention théâtrale apparaisse dans un journal, c'est bien, mais une entrevue où le mandat d'UTIL est raconté, c'est encore mieux.

5.4.4) Être festif

Est-ce qu'il y a une opposition entre festif et politique ? Il semblerait qu'au Québec notre façon de manifester soit assez sérieuse : *«Elle n'est vraiment pas festive»* (Delphine) parce que les gens marchent gravement en scandant les mêmes vieux slogans. Les participants d'UTIL ainsi que son équipe désirent que l'engagement soit plus festif.

«Je trouve que c'est important qu'on arrive à développer ça dans notre culture québécoise un peu occidentale, un peu froide [...]. Ça peut être un fête de prendre sa place comme citoyen [...] c'est une grande joie que de réclamer ce pouvoir-là qui nous est dû [...]. Il y a quelque chose qui doit être festif là dedans, dans la résistance.» Édith

Selon Marie-Soleil, les manifestations n'ont pas d'âme et sont même aliénantes. Les manifestants se battent contre un système, des valeurs établies, des injustices, etc., mais est-ce qu'ils doivent être fâchés, négatifs et malheureux ?

«C'est un lieu de rencontres où est-ce qu'on est là pour dénoncer, mais aussi prôner d'autres choses [...]. C'est pas parce qu'on est contre quelque chose que c'est... automatiquement on doit être déprimé [...]. Montrer qu'il y a d'autres choses qui sont possibles, je pense que ça passe beaucoup plus

par le côté festif que de dire ben là c'est déprimant, ça va mal on s'en va marcher [...]. Regardez tous les gens qui sont là dans la rue, qui sont heureux, qui ont envie de bâtir quelque chose de différent» Marie-Soleil

Lorsqu'ils participent «à des événements autrement que juste être là physiquement» (Caroline), donc en faisant du théâtre, «ça rend la manifestation amusante» (Nadia) parce que le théâtre «c'est le fun» (Sébastien) et que «c'est ludique» (Marie-Soleil). L'engagement devrait atteindre cet aspect festif et le théâtre peut y contribuer parce qu'il le porte en lui. Selon Delphine, sa présence est requise dans les manifestations.

«C'est déjà tellement lourd parce que les mots [...], les discours ont déjà tellement été utilisés, c'est des voies qui sont trop empruntées [...]. Si on est dans une stagnation ben c'est peut-être justement parce qu'il faut forcer les voies de l'imaginaire pour continuer à avancer pis créer.» Delphine

Le médium théâtral emprunte d'autres chemins que les discours officiels et peut engendrer un «sursaut de conscience» (Le Breton 2004).

Parfois, il y a des interventions théâtrales qui fonctionnent moins bien. À titre d'exemple, lors d'une manifestation, une pièce de théâtre avec du texte ne porte pas parce que le public est mouvant, nombreux et bruyant. Il vaut mieux opter pour une déambulation artistique avec des corps en mouvement. De plus, lors d'un événement déjà festif, une pièce dramatique et politique casse l'ambiance de la soirée. UTIL doit créer en fonction du contexte de présentation. Finalement, les membres d'UTIL apprécient de participer dans un cadre théâtral et de voir d'un autre angle une manifestation: «Je voulais être... faire partie du mouvement, plus que de le regarder» et les spectateurs «trouvent ça spécial, original, accrocheur» (Véronique).

5.4.5) Créer du lien social

Une fois la présentation terminée, les participants d'UTIL passent de l'imagination, des émotions, au contact réel avec leur public. En distribuant les tracts informatifs ou les cartes postales aux spectateurs (voir section 3.6.3), certains, plus à l'aise que d'autres, tentent d'amorcer une discussion avec les passants, qui se sont arrêtés pour regarder le spectacle. Cela renforce alors l'idée des participants d'être en

lien avec leurs concitoyens puisqu'ils les rencontrent. Le rapport imaginé se transforme alors en rapport réel, il y a création de liens sociaux.

«Comme Ricardo Petrella⁵⁵ a dit [...] un des moyens d'aller contre la mondialisation c'est de renforcer le contact humain entre les gens et citoyens [...], on a quand même ça à travers le théâtre.» Alexandra

Même si les participants ne parlent pas directement au public pendant le spectacle, il y a davantage d'interactions qu'au cinéma ou qu'à la télévision où les comédiens ne sont pas réellement en face du public. Selon Nadia, ce *«contact direct va plus amener à la réflexion»*. Lorsqu'il y a un échange avec les spectateurs le contact s'intensifie et la sensibilisation aussi.

Il y a une nette différence entre être «en direct» et avoir un «contact direct». En effet, jouer devant les gens et aller leur parler sont deux choses distinctes. Quelle place la seconde occupe-t-elle lors de la présentation théâtrale ? Depuis les débuts d'UTIL, chaque escouade a développé diverses approches. Certaines vont rencontrer les spectateurs après le spectacle, ce qui n'était pas le cas du groupe du «Tango de la privatisation», ni des participants de 2003, comme ils le mentionnent eux-mêmes : *«Je suis pas allée une fois parler avec les gens» (Delphine)* ; *«J'ai pas vraiment discuté avec les gens, les réactions je les ai pas bien... je les ai pas recueillies personnellement» (Sébastien)* ; *«Ça m'aurait pas dérangée d'en parler aux gens, mais j'avais pas nécessairement le besoin» (Marie-Soleil)*. Chacun d'eux n'était pas poussé à aller plus loin. Maintenant, les animateurs encouragent fortement les participants à le faire de manière plus systématique comme lors des escouades sur le racisme.

Parler au public ou ne pas lui parler ? Est-ce qu'ils interpellent le public ou jouent-ils comme s'ils ne le voyaient pas ? Selon Christine, *«ça dépend vraiment [de] ce qu'on a fait comme spectacle»*. C'est donc un choix qui influence la forme de la pièce. La question est : faut-il intégrer dans la forme théâtrale cette approche du public ou simplement faire une coupure et passer d'un état de jeu à un état de citoyen ? Les participants doivent-ils respecter la forme choisie jusqu'au bout ou assumer une cassure

⁵⁵ Conseiller auprès de la Commission Européenne, il enseigne l'économie à l'Université Catholique de Louvain.

pour amener un discours informatif ? Par exemple, avec le Tango de la Privatisation, ils étaient «*définitivement en retrait*» (Delphine) comme sur une scène et leur attitude hautaine, effrontée créait peut-être un recul ou un froid. De plus, ils présentaient le Tango en boucle et n'arrêtaient pas à chaque fois.

«Comment tu veux t'adresser aux gens ? Parce que ça fait une cassure très nette aussi entre ton aspect... je veux dire le théâtre de rue et après ça aller parler aux gens comme solliciteurs [...]. Tu voyais des fois les gens étaient comme moins réceptifs, ils se font beaucoup bombarder d'informations [...]. J'aimais bien distribuer les cartes en silence [...] on est là pour te donner une impression, à toi de la creuser, à toi... c'est vite, c'est comme ça, c'est pas un texte informatif, c'est... oui c'est visuel [...]. Parce que c'est des gens pressés, parce que c'est à ces gens-là qu'on s'adresse, aller les chercher après, sortir du rôle, dire excusez-moi avez-vous le temps [...] je sais pas, ça aurait pu se faire entre deux sketches d'une façon encore... rester théâtrale pis aller voir les gens.» Delphine

L'aspect «quémandeur d'un temps d'écoute» peut en contrarier quelques-uns. De plus, pour certains, le contact direct peut briser l'effet recherché : cet instant magique instauré par la pièce de théâtre où les spectateurs, happés par l'émotion, se font leur propre interprétation, nuancée et polysémique.

«J'ai l'impression des fois qu'on réduit les interprétations possibles, la réflexion possible à un discours monosémique quand on distribue des tracts et on perd l'intérêt de faire de l'art justement. Quant à distribuer des tracts faisons juste distribuer des tracts.» Olivier

Les participants doivent aussi être à l'aise avec le spectacle et être fiers de ce qu'ils présentent. Si ce n'est pas le cas, cela affecte leur entregent auprès du public. C'est un ensemble : le style du spectacle et par la suite, la relation avec le public. Entre la timidité du jeu et la gêne du contact direct, parler au public rajoute la parole aux gestes, à l'action théâtrale. Certains participants sont parfois plus à l'aise dans l'un ou dans l'autre. En général, les participants sont très ouverts à ce que le public face les premiers pas, comme le mentionne Marie-Soleil : «*Si les gens étaient venus me parler, me demander qu'est-ce qu'on fait et tout, je leur aurais répondu*». Même si Véronique dit qu'elle irait parler aux spectateurs quand elle a «*l'impression que le message était pas compris*», le problème est que leur public est «fluide» et se disperse rapidement à la fin du spectacle. Souvent, aussi, les participants ont plus envie de se retrouver entre eux,

partager leurs impressions, se rassurer et sortir de leur personnage en revenant à un «état normal».

Passer du jeu au contact tangible avec le public pour s'assurer de sa compréhension crée un lien social et de l'interdépendance. Selon Marie-Soleil, l'impact est plus grand sur les spectateurs si un comédien les aborde parce que *«ça devient plus concret»*. Effectivement, cela permet d'*«essayer de leur faire réaliser»* des choses (Sébastien). De plus, les participants savent alors ce qu'ils ont pensé du spectacle.

«C'est dur de savoir comment les gens y réagissent en voyant. Il faudrait vraiment interroger les gens c'est ça qui nous manque [...] ça nous dirigerait pour la suite de savoir c'est quoi qu'il faut faire pour [les] toucher.» Alexandra

En effet, ils prélèvent des points de vue sur la thématique et des commentaires sur le spectacle. Sans cela, ils se rabattent sur leur animatrice qui, elle, recueille les «feedback» en parlant aux spectateurs. De plus, le fait que *«les gens puissent poser leurs questions, dire ce qu'ils en pensent, c'est un pas de plus dans l'implication, de recevoir ça en est un, mais de donner son avis puis de te questionner ça c'est comme un pas de plus [...] avant d'agir»* (Alexandra). Ensuite, comment arriver à faire participer le public dans la rue ? Franchir cette étape, ce n'est pas évident !

5.5) Conclusion

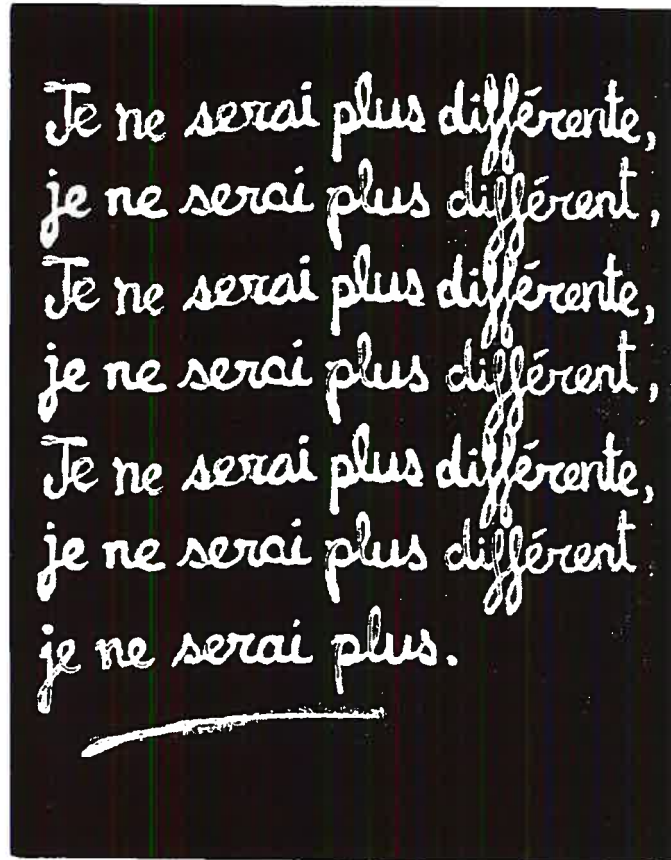
L'imagination individuelle constitue un ingrédient clé pour la création artistique, laquelle mettra en scène l'imagination collective du groupe. Au-delà, de l'œuvre d'art ainsi modelé, la dimension imaginative attise le désir des participants d'UTIL de changer les situations sociales, politiques et économiques actuelles qu'ils jugent déshumanisantes. En effet, par l'entremise des médias et autres sources informatives, ils se heurtent aux différents périls qui guettent l'humanité. En s'imaginant en lien avec leurs concitoyens, les participants ont une conscience aiguë de l'interdépendance économique, sociale et environnementale qui les unit. À travers les rapports réels et imaginés qu'ils entretiennent avec les gens et la thématique, les participants créent leur intervention théâtrale.

Au cours du processus de création et de la présentation des spectacles, il y a mise en commun du rationnel et de l'affect, de la réflexion sur le thème et du témoignage personnel, du regard objectif et du vécu, c'est-à-dire de la dimension cognitive et des dimensions imaginative et émotionnelle. Les trois sont sollicitées par les discussions, la transposition de la thématique en métaphore théâtrale, la réflexion par le corps et la représentation des archétypes sociaux, etc. En se mettant dans la peau d'autres personnes, les participants transgressent les frontières de leur identité et l'empreinte corporelle laissée par les émotions explorées les perturbe, les trouble et les interroge.

UTIL transmet son message engagé à l'aide d'illustrations corporelles et des tableaux vivants. En montrant lors des spectacles, leurs représentations de l'état du monde, les participants tentent de toucher émotionnellement le public, souhaitant «éveiller» l'empathie sommeillant en eux. Ainsi, les spectateurs sauront et ressentiront les problèmes vécus par d'autres et ne pourront pas rester indifférents. Selon la sensibilité et les connaissances du spectateur, les stimuli théâtraux font leur chemin d'abord au niveau des émotions puis du raisonnement intellectuel, vice versa ou simultanément. Plus le public est impliqué physiquement et plus il se met lui-même en situation périlleuse de prendre la parole, plus la rétention émotionnelle de l'événement sera forte. Son imaginaire et sa mémoire seront marqués.

Le théâtre est polyvalent et cela en fait un outil intéressant pour sensibiliser les gens. En étant accessible, mobile, festif, émotif, il permet de créer du lien social. En effet, le but ultime d'UTIL est de provoquer la rencontre, autant à l'intérieur de la troupe qu'à l'extérieur. Réagissant au fléau occidental d'indépendance individuelle exacerbée dans un monde globalisé économiquement, les participants imaginent ce qui est possible et croient que la réhumanisation des relations entre concitoyens et l'éclatement de leur isolement sont le début d'une mondialisation davantage respectueuse du vivant et de l'environnement.

Conclusion



7. Tract informatif d'UTIL, Montréal 2005
L'École du racisme

Thème : racisme
Source : archive personnelle

*« Plus il y en aura, du théâtre d'intervention, mieux les gens vont se porter »
Caroline (participante)*

Rappel conceptuel

UTIL est physiquement rattaché à Montréal et au Québec, mais les membres de cette troupe peuvent, grâce à des voyages déjà effectués et par l'entremise des télécommunications, être en contact véritable ou virtuel avec le monde entier, d'où l'importance du local et du global. Malgré la «déterritorialisation» (Appudrai 2005) du local, ce dernier demeure l'endroit où la troupe s'organise tout en s'inspirant et en s'inquiétant de la situation mondiale. De là, la justesse de l'expression : «penser globalement et agir localement». Afin de l'appliquer, les participants font preuve de réflexivité et d'«agency» individuelle et au sein d'UTIL, cette réflexivité et cette «agency» prennent une ampleur collective. En effet, seuls et en groupe, ils font l'examen de leurs pratiques personnelles et sociales à la lumière des nouvelles informations concernant ces pratiques (Giddens 1990). De plus, ils sont persuadés de pouvoir changer les choses et, en groupe, ils créent des pièces de théâtre pour conscientiser le public qui deviendra à son tour, selon leur espérance, acteur et «modificateur» social.

Tout ce processus rationnel est accompagné par l'imagination et les émotions, deux aspects qui ont un grand rôle à jouer. C'est grâce à l'imagination que les participants font des liens entre ce qui se passe ailleurs et leur propre vie. Ils se retrouvent alors émotivement touchés et ce sentiment est le moteur de leur désir de s'impliquer. Par le théâtre, ils canalisent ces deux dimensions pour ensuite créer un lien social avec les spectateurs, c'est-à-dire transformer le contact imaginé entre citoyens en contact réel : c'est là que réside le début des changements possibles. Finalement, leur réaction face au monde qui les entoure s'exprime dans l'identité de ces participants qui se définissent comme personnes conscientisées, engagées ou militantes et ils classent les gens selon ces catégories et bien d'autres (non-sensibilisés, indifférents, etc.). Au cours de cette recherche, il s'avérerait donc tout à fait pertinent d'analyser la pratique théâtrale d'UTIL à l'aide de tous ces concepts. Voyons tout cela de plus près...

Retour sur le contexte de création

À l'heure de la Conférence des Nations Unies sur les changements climatiques, qui s'est tenue à Montréal en décembre 2005, dont le but était d'établir un premier bilan de l'application du protocole de Kyoto et de poursuivre les discussions sur ce sujet, peu de gens peuvent encore affirmer, sans être contestés, que notre mode de vie est sain pour la pérennité de l'humanité et de l'environnement. Évidemment, nos sociétés sont régies par une dynamique complexe regroupant l'exploitation des ressources, la mise en marché des produits, les modes de consommation, les mouvements de populations, etc. Cependant, la situation mondiale actuelle annonce bien des changements que nous provoquerons, ou subirons, autant au niveau politique, économique, social et écologique. «Sans parler nécessairement d'anomie, nos sociétés sont aujourd'hui écartelées entre deux mondes, et elles paient au prix fort la libéralisation de l'économie et la globalisation des échanges» (Le Breton 2004 : 158). Lorsque l'ancien est remis en cause, que les structures se modifient et qu'un renouveau se prépare dans un moment d'effervescence ou de confusion, l'équilibre est rompu et le «prestige de l'idéal établi diminue» (Duvignaud 1965 : 163).

La situation est certes peu reluisante selon les comptes rendus des essayistes et des chercheurs, qui décrivent les impacts et les effets négatifs de la mondialisation néolibérale en soulignant l'accentuation des inégalités sociales et économiques que cela génère. De plus, «l'intégrisme économique impose son modèle de développement à l'ensemble des sociétés humaines, on répète à satiété qu'on n'a plus le choix. La mondialisation est largement une américanisation du monde» (Le Breton 2004 : 163). En occident, nous vivons dans une société de consommation où les règles et les valeurs préconisées sont celles du marché : souci obsédant du profit, de la rentabilité, de l'efficacité et de la vitesse. L'être humain se monnaie comme de la marchandise, ce qui engendre un certain désarroi de sens et bouleverse les valeurs. Selon Le Breton, «le village global, loin d'être l'univers de la rencontre, isole chacun» de nous (*op. cit.* : 164). Le lien social est fragmenté par l'individualisme exacerbé et amenuisé par l'insensibilité due à la surabondance d'images médiatiques. Malheureusement, la peur de la différence et la haine de l'altérité prend des proportions vertigineuses et alimentent «la nostalgie

d'un «nous» et le ressentiment contre tous les «autres»» (*op. cit.*). Cependant, ces constats pessimistes se teintent d'un certain espoir, lorsque nos regards se portent sur les mobilisations actuelles de citoyens, qui dénoncent l'imposture capitaliste et tentent de «modifier l'esprit dans lequel se fait cette mondialisation», afin de rendre le monde davantage solidaire (*op. cit.* : 163).

Théâtre et changement social

Selon Duvignaud, lors des moments de rupture, l'esthétisme de création se renouvelle. J'irais même jusqu'à dire que les sujets de création se modulent également. Comme nous l'avons constaté au chapitre 2, le théâtre d'intervention évolue en symbiose avec les mouvements sociaux et s'inscrit parfois carrément à l'intérieur de mouvements militants. Plusieurs formes de théâtre se regroupent sous le vocable «théâtre d'intervention», lequel existe depuis le 20^e siècle, mais l'étude de son histoire, ou devrais-je plutôt dire de ses multiples histoires, démontre une résurgence de ce type de théâtre en lien avec la réorganisation des mouvements sociaux liée à l'altermondialisation. En effet, les luttes anti-mondialisation de la fin des années 1990 et la situation mondiale depuis le 11 septembre 2001 redonnent un espace d'action à ce type de théâtre. Avec les Rencontres internationales du théâtre d'intervention (RITI 2003-2004), un réseau international de praticiens se met en place afin de bénéficier des apprentissages et des connaissances de chacun. De plus, les praticiens du Québec se mobilisent pour faire valoir leur pratique auprès du gouvernement et du milieu artistique. Dans ce contexte singulier qu'il ne faut pas occulter, le théâtre, ce rituel moderne, porte un regard critique sur les problématiques qui façonnent nos sociétés. Le théâtre d'intervention ne naît pas pour rien, il est rattaché à une situation sociale, à une urgence et à un besoin. L'anthropologue peut alors y trouver un terreau fertile en réflexion sur l'art comme outil de mobilisation, d'expression d'opinions et vecteur de changements sociaux.

Je suis d'avis qu'il faut mettre de côté l'éternel débat dichotomique qui tend à séparer l'art et le social, l'esthétisme et le politique pour s'interroger sur l'interrelation de ces différents pôles au sein de la pratique du théâtre d'intervention.

Personnellement, je pense également qu'il n'est pas nécessaire de prouver qu'un état d'anomie existe présentement, tel que défini par Durkheim ou Duvignaud, mais bien de rapporter le sentiment de malaise vécu et perçu par les gens et, plus particulièrement, par les participants d'UTIL, pour mieux comprendre l'origine de leur intérêt pour le théâtre d'intervention.

UTIL et ses participants

UTIL s'inscrit dans la continuité historique du théâtre d'intervention en plus d'illustrer la complexité de ce genre de pratique. Effectivement, des principes centraux doivent être pris en considération pour que la troupe atteigne ses objectifs : Pourquoi ? Pour qui ? Avec qui ? Sur quoi ? Comment ? La forme théâtrale, utilisée par UTIL, est la voie choisie pour sensibiliser et provoquer une prise de conscience chez les spectateurs, afin de combattre cet état d'inertie dont parle Debord et Agamben. Ce théâtre met en place un espace de résistance, tel qu'expliqué par Foucault, afin de confronter le pouvoir et les valeurs établies. Comme le mentionne Boal, cet art permet d'imaginer l'avenir, de présenter des alternatives de vie, d'amorcer des modifications dans nos comportements et nos agissements et de sortir les gens de leur individualisme. Au-delà de la pléiade d'images véhiculées par les médias, qui rendent virtuels les rapports aux autres, des liens sociaux véritables sont créés, ou du moins esquissés, par les participants d'UTIL lorsqu'ils provoquent la rencontre avec le public. Les participants sentent qu'il leur incombe de renouer la sociabilité pour mieux vivre ensemble, d'abord entre participants, puis avec les spectateurs et, plus largement, avec les gens qui ne font pas partie de leur «univers engagé». La mondialisation, loin d'amener une uniformisation, bien que cette tangente existe fortement, entraîne également des innovations comme UTIL en témoigne.

Les participants d'UTIL poursuivent l'objectif d'occuper l'espace public, de prendre la parole, d'instaurer des lieux de débats sur des problématiques contemporaines, de dénoncer les injustices planétaires ayant des répercussions locales et vice-versa. Pourquoi choisissent-ils le théâtre et comment l'utilisent-ils pour servir leurs desseins ? Voilà le questionnement qui a formé le canevas de ma recherche

anthropologique. Les ressources littéraires étant restreintes, c'est plutôt le travail de terrain que j'ai mené qui m'a offert une meilleure compréhension de ce phénomène théâtral. À la question : pourquoi associer théâtre et engagement social ? Je réponds : parce que le théâtre associe judicieusement la raison et l'affect, l'information et l'émotion. Des dimensions qui doivent toutes être stimulées pour atteindre un des buts d'UTIL : le réenchantement du monde.

Motivations

Les participants d'UTIL sont-ils de jeunes «bourgeois» ou des représentants de la «gauche caviar» qui s'amuse tout en se donnant bonne conscience ? La plupart des interviewés sont issus de la classe moyenne, ayant des parents souvent conscientisés, engagés ou politisés, et ont, pour la plupart, entrepris des études post-secondaires en sciences humaines, en littérature, en théâtre et en science de l'environnement. Sans y voir une pure cause à effet, il s'agit tout de même de prédispositions propices à la réflexion sur le monde qui les entoure. Ce groupe est un microcosme de gauche où plusieurs visions s'affrontent : extrémiste, pacifiste, radicaux, écolo, «fleur bleue», souverainiste affiché, modéré, ambigu, etc. Nous y voyons le militantisme de Jordan avec un petit «m», celui qui veut apporter des changements au système, et avec un grand «M», celui qui désire renverser le système. Bien sûr, la présence des deux amène son lot de frictions internes, mais la discussion porte les participants vers des espaces communs et de compromis. UTIL est une étape d'éveil, de prise de position, de démocratie participative et un tremplin vers un engagement plus actif. Pourquoi les participants répondent-ils à l'appel d'UTIL ? Parce qu'ils veulent faire du théâtre et s'engager, c'est-à-dire réaliser quelque chose d'utile tout en ayant du plaisir. Le cadre d'UTIL peut être assez souple pour s'adapter à leurs souhaits, tout en gardant une ligne directrice claire pour ne pas tomber dans le théâtre de loisir.

Quelles sont les motivations profondes des participants d'UTIL ? Le travail de terrain a révélé que les membres d'UTIL endossent les idéologies véhiculées par le mouvement altermondialiste : «Penser globalement et agir localement». Ces jeunes comédiens font preuve de réflexivité et d'«agency», telles que définies par Giddens et

Bauman, en posant un regard critique sur les dysfonctionnements de leur société et en envisageant les actions qu'ils peuvent poser pour les transformer. Ils observent, réfléchissent et se sentent interpellés émotionnellement et compatissent avec les malheurs d'autrui. À l'instar du phénomène de mondialisation néolibérale qu'ils dénoncent, les participants sont dotés d'une perspective mondiale. Effectivement, la majorité des participants cumule des expériences de coopération internationale à l'étranger et de multiples voyages. Ce faisant, et comme Appadurai l'a démontré avec les médias, des images vues et vécues peuplent leur imaginaire, ce sont des souvenirs auxquels ils peuvent se référer et qui facilitent l'établissement de liens et de comparaisons avec d'autres situations. Quelques-uns se disent citoyens du monde, mais la plupart s'affichent d'abord comme citoyens de leur propre société, avec une vision ouverte sur les réalités planétaires.

Passer à l'action

Hardis à changer les choses au quotidien, les participants d'UTIL désirent passer à l'action. Voilà ce que représentent l'engagement et le militantisme pour eux et cela constitue une facette de leur identité, comme Quéniart et Jacques le soutiennent également dans leur recherche. Concrètement, la majorité s'implique au Québec en faisant du bénévolat dans des organismes ou s'intègre dans des groupes militants pour des causes locales, mais également mondiales. Par exemple, la mobilisation au sein d'UTIL se fait localement, mais certains thèmes abordés ont une résonance plus globale. Leur réflexivité et leur «agency» individuelles se transforment en une pratique collective avec UTIL. De plus, les participants s'approprient certains outils de la mondialisation comme l'Internet, outil pratiquement indispensable à la troupe de théâtre, car il permet une diffusion simple et rapide des informations. J'ai également observé chez UTIL que, tout au long du processus de création, du choix de la thématique aux discussions, en passant par les exercices, le local, le global, la réflexivité, l'«agency», l'imagination et l'émotion se côtoient. Dissociés dans le cadre de ce mémoire, ces concepts sont tous interreliés dans la pratique. Les pièces de théâtre d'UTIL ne répondent pas nécessairement aux questions et ne proposent pas absolument «La solution» à appliquer dans l'immédiat, mais elles tentent plutôt d'ouvrir l'esprit du public afin qu'il

s'interroge, pour savoir ce que nous pourrions faire, individuellement et collectivement, pour que cela change au niveau local et global.

Il ne faut pas omettre le caractère festif de ce genre d'action artistique, il s'agit de fiction éducative, informer tout en divertissant. En rivalisant de créativité, ces jeunes se mobilisent en ayant à l'esprit que «résister, c'est créer», comme l'écrivent Aubenas et Benasayag. Ceux qui adhèrent à la troupe investissent de leur temps pour créer une action théâtrale au caractère éphémère en utilisant des images, symboliquement fortes, personnifiées par le jeu. Les spectacles sont parfois grinçants, sarcastiques, cyniques et ironiques. Les participants endossent différents types de personnages, parfois en stigmatisant les «bons gauchistes» et les «méchants capitalistes» -plus souvent qu'autrement représentés en habit, en cravate et avec un drapeau américain-. Selon Le Breton, ces artifices rendent les signes agissant, c'est-à-dire une mise en œuvre de la parole, une mise en jeu physique des signes et le corps en jeu devient le corps social. Vulnérables, les participants exposent ainsi leur opinion et leur corps à l'appréciation et au jugement du public. Ce contact humain fait toute la différence dans l'intervention théâtrale. Finalement, ils doivent faire confiance aux spectateurs pour qu'ils deviennent à leur tour des initiateurs de changements.

Faire du théâtre d'intervention n'est pas un long fleuve tranquille. Tout d'abord, beaucoup d'insatisfactions ont découlé du fait que UTIL était dans le giron de l'ONG. Depuis que la troupe de théâtre est devenue une OSBL, elle a davantage de difficultés financières, ce qui met de l'ombre au potentiel d'UTIL, mais c'est le prix à payer pour une plus grande liberté d'action. En sachant que l'expérience joue sensiblement sur la qualité des pièces et l'audace de jouer devant public, le fait que les participants soient des «électrons libres», comme l'explique Pleyers, allant et venant d'une association à l'autre, au gré des débats qui les préoccupent, ne facilite pas la tâche d'UTIL. De plus, à cause de l'obligation d'obtenir des permis, l'appropriation des espaces publics est difficile et se fait souvent de manière illégale. En somme, le théâtre d'intervention dans la rue est loin de la facilité.

Impacts

Revenons d'abord à une dimension plus humaine. Chaque individu a ses rêves, ses craintes, ses espoirs, ses regrets et ses remords. Localement, UTIL permet de contrer la solitude parfois ressentie par les militants. En se rencontrant, ils savent qu'ils ne sont pas les seuls à se sentir préoccupés et concernés et un réseautage de gens engagés se met en place. Au fil des sessions, un groupe d'amis s'est formé au sein de la troupe et des liens affectifs se sont noués autour des affinités de participation sociale et de conscientisation. Ils ont beaucoup de plaisir à être tout simplement ensemble. Ils troquent la morosité ambiante par la sociabilité. La vie est courte, alors aussi bien s'amuser !

Les publics sont variés et selon les lieux d'interventions, les participants doivent adapter la forme de leurs spectacles. Puis, l'impact peut se mesurer à plusieurs niveaux : sur les participants eux-mêmes, à l'intérieur du réseau solidaire et sur le public (direct, lors de la discussion et à plus long terme). Considérés comme catalyseurs de changements, les participants comptent sur l'accumulation d'informations et la variété de ces dernières pour que l'impact soit plus vaste. Selon eux, il faut attaquer sur plusieurs fronts, il est important d'avoir à la fois les institutions qui distribuent des informations officielles, les radicaux qui s'expriment de façon plus extrême, voire violente, et UTIL qui fait des actions plus instinctives, organiques, divertissantes et touchantes.

Épilogue

Pour l'instant, seule UTIL se trouve étudiée pour cette recherche, mais d'autres troupes existent au Québec, au Canada et ailleurs dans le monde. Tisser des parallèles entre ces dernières approfondirait davantage les connaissances concernant les formes, les thèmes et le public cible, autant de points qui font du théâtre d'intervention une pratique complexe et diversifiée. Une étude d'impact pourrait également être envisagée pour permettre aux troupes d'appuyer leurs demandes de subventions par des chiffres révélant l'efficacité de leur action. Cependant, cette dimension pourrait seulement être abordée dans le cadre d'une étude de plus grande ampleur et à l'aide de statistiques. Par contre,

il semble particulièrement ardu de quantifier la réceptivité des gens face à une intervention théâtrale courte, jouée dans des lieux de passage comme la rue et le métro. Cet impact est difficile à calculer puisqu'il s'inscrit dans un cheminement plus large d'éveil collectif. Ensuite, en considérant que certains anthropologues du Québec se tournent vers ce genre de théâtre (Danielle Lepage, la coordonnatrice et des participants d'UTIL), un échange fructueux semble possible entre les études et la pratique. En conclusion, l'anthropologie peut apporter son expertise à ce champ de recherche, car le théâtre d'intervention demeure un genre peu étudié par les sciences sociales malgré son rapprochement avec les mouvements sociaux, les luttes en tout genre et les revendications politiques. Alors, la pérennité de ce type de théâtre, surtout comme pratique citoyenne, devrait, à plus ou moins long terme, titiller le savoir scientifique...

Bibliographie

- AGAMBEN, Giorgio (2002 [1995]), *Moyens sans fins. Notes sur la politique*, coll. Petite Bibliothèque, France : Payot et Rivages poche, 150 pages.
- ALTHABE, Gérard (2001), «Pour une ethnologie du présent», *Ethnologies, Regards sur l'avenir*, vol. 23, no. 2, p. 11-33.
- ANDERSON, Benedict (1996 [1983]), *L'imaginaire national : réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris : La Découverte, 212 pages.
- ANTONIUS, Rachad (2002), «Un racisme respectable», dans J. Renaud, L. Pietrantonio et G. Bourgeault (dirs.), *Les relations ethniques en question. Ce qui a changé depuis le 11 septembre 2001*, Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, p. 253-270.
- APPADURAI, Arjun (2005 [1996]), *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*, Espagne : Petite Bibliothèque Payot, 333 pages.
- ARISTOTE (2003 [1996]), *Poétique*, Italie : Mille et une nuits, no. 145, 95 pages.
- ARMEL, Aliette (1992), «Un homme du secret discret. Jean Jamin, qui a établi l'édition du Journal de Michel Leiris, et Denis Hollier retracent le parcours d'un auteur qui mêla la fiction, et le mensonge, à la vérité autobiographique», *Magazine Littéraire*, no. 302, septembre, p. 17-27.
- ASLAN, Odette (1967 [1963]), «À Tchekhov, le 18 avril 1901» de Vsevolod E. Meyerhold (1961) et «Le théâtre Politique» d'Erwin Piscator (1929), *L'art du théâtre*, France : Éditions Seghers, p. 124-125 et p. 595-597.
- AUBENAS, Florence et Miguel BENASAYAG (2002), *Résister, c'est créer*, France : La Découverte, 121 pages.
- AUGÉ, Marc (2001a), *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, France : Champs Flammarion, 195 pages.
- AUGÉ, Marc (2001b [1986]), *Un ethnologue dans le métro*, coll. Pluriel, Paris : Hachette Littératures, 123 pages.
- BALME, Christopher B. (1999), «Introduction» et «Indegenous Theorist of Syncretic Theatre», *Decolonizing the stage. Theatrical Syncretism and Post-Colonial Drama*, Oxford : Clarendon Press, p. 1-65.
- BARBA, Eugenio (1995 [1993]), «The Genesis of Theatre Anthropology», «Definition», *The Paper Canoe. A Guide to Theatre Anthropology*, London & New York : Routledge, p. 1-12.
- BARBA, Eugenio et Nicolas SAVARESE (1995 [1991]), *L'Énergie qui danse. L'Art secret de l'acteur. Un dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, Bouffonneries, no. 32-33, France : ISTA & La Maison des Cultures du monde, 272 pages.

- BARTH, Fredrick (1995), « Les groupes ethniques et leurs frontières », *Théories de l'ethnicité* Paris : Presses Universitaires de France, p. 203-249.
- BAUMAN, Zygmunt (2003), « L'humanité comme projet », *Anthropologie et sociétés. Déshumanisation, réhumanisation*, vol. 27, no. 3, p. 13-38.
- BEAUCHAMP, Hélène (1985), « L'usage du cœur dans le domaine réel », *Théâtre / Public*, p. 43-47.
- BEEMAN, William O. (1993), « The anthropology of theater and spectacle », *Annual Review of anthropology*, vol. 22, p. 369-393.
- BENSON, Eugene (1992), « Canada » dans B. King (ed.), *Post-Colonial English drama. Commonwealth Drama since 1960*, New York : St.Martin's Press, p. 67-81.
- BESNAÏNOU, Aliette (1997), *Le rituel du théâtre ou de l'autre côté du miroir*, mémoire de maîtrise en anthropologie, Montréal : Université de Montréal, 153 pages.
- BIOT, Paul (2000), « Le théâtre d'intervention dans le théâtre-action en Belgique », dans P. Biot, H. Ingberg et A. Wibo (éds.), *Le théâtre d'intervention aujourd'hui*, coll. Études Théâtrales, France : Centre d'études théâtrales, Université catholique de Louvain, no. 17, p. 26-42.
- BIOT, Paul, Henry INGBERG et Anne WIBO (éds.) (2000), *Le théâtre d'intervention aujourd'hui*, coll. Études Théâtrales, France : Centre d'études théâtrales, Université catholique de Louvain, no. 17, 168 pages.
- BOAL, Augusto (2004 [1978]), *Jeux pour acteurs et non-acteurs*, France : La Découverte, 307 pages.
- BOAL, Augusto (1996 [1977]), *Le théâtre de l'opprimé*, coll. Maspero, Paris : François Maspero, 209 pages.
- BOAL, Augusto (1983), « Aux limites du théâtre d'intervention : « Le théâtre de l'opprimé » en France » et « « Le flic dans la tête » ou les trois hypothèses », dans J. Ebstein et P. Ivernel (réunis et présentés par), *Le théâtre d'intervention depuis 1968*, Tome II, Théâtre Recherche, Lausanne : L'Âge d'Homme, p. 152-164 et 165-172.
- BONNAUD, Georges (1983), « Chronique de l'illusion efficace (1968-1980) du théâtre du Soleil », dans J. Ebstein et P. Ivernel (réunis et présentés par), *Le théâtre d'intervention depuis 1968*, Suisse : L'Âge D'Homme, Tome I, p. 29-46.
- BOURDIEU, Pierre (2002). « Pour un savoir engagé », *Le Monde diplomatique*, février. Site Internet : www.monde-diplomatique.fr/2002/02/BOURDIEU/16120, consulté en novembre 2005.
- BOURDIEU, Pierre (2001 [1982]). *Langage et pouvoir symbolique*. France, Éditions Fayard, 419 pages.
- BRAIS, Michel (1999), « De l'utilité du théâtre », *Les Cahiers de théâtre Jeu*, no. 91, p. 125-130.

- BRAMADAT, Paul A. (2001), «Shows, Selves, and Solidarity : Ethnic Identity and Cultural Spectacle in Canada», *Canadian Ethnic Studies/Études Ethniques du Canada*, vol. 33, no. 3, p. 78-98.
- BRECHT, Bertolt (1987). *Mère Courage et ses enfants*, Paris : L'Arche, 86 pages.
- CAMERON, David R. et Janice GROSS STEIN (2003), «Contestations et mondialisation de la culture», dans D. R. Cameron et J. Gross Stein (sous la direction) *Contestation et mondialisation. Repenser la culture et la communication*, Canada : Les Presses de l'Université de Montréal, p. 9-30.
- CARRACILLO, Carmelina (2000), «Enjeux politiques du théâtre-action. L'esthétique donne force à la parole critique», dans P. Biot, P. H. Ingberg et A. Wibo (éds.) (2000), *Le théâtre d'intervention aujourd'hui*, coll. Études Théâtrales, France : Centre d'études théâtrales, Université catholique de Louvain, no. 17, pp. 18-25.
- CASTRO, Ilia (2004), «Quand la poésie s'absente», *Les Cahiers de théâtre Jeu*, no. 113, p. 84-87.
- CHARPENTIER, Michèle, Anne QUÉNIART, Nancy GUBERMAN et Nathalie BLANCHARD (2004), «Les femmes âgées et l'engagement social : une analyse exploratoire du cas des Mémés déchaînées», *Lien social et politiques : Engagement social et politique dans le parcours de vie*, printemps, pp. 135-143.
- COHEN-CRUZ, Jan (éd.) (1998), *Radical street performance. An international anthology*, Londre et New York : Routledge, 302 pages.
- COLBERT, François (1982), «Se saborder ou... rester pauvres ?», *Les Cahiers de Théâtre Jeu*, no. 22, p. 55-62.
- COLLECTIF (2003), Notes from Nowhere (éd.), *We are everywhere. The irresistible rise of global anticapitalism*, London & New York : Verso, 521 pages.
- COLLERAN, Jeanne et Jenny S. SPENCER (éds.) (1998), *Staging resistance. Essays on political theater*, Michigan : University of Michigan press, 312 pages.
- CONQUERGOOD, Dwight (2004), «Performance studies. Interventions and radical research», dans H. Bial (éd.), *The performance studies reader*, London et New York : Routledge, p. 311-322.
- CORVIN, Michel (dir.) (2001), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris : Larousse/VUEF, deux volumes, 1894 pages.
- CRAPANZANO, Vincent (1994), «Réflexions sur une anthropologie des émotions», *Terrain*, no. 22. Site Internet : [http : //terrain.revues.org/document3089.html](http://terrain.revues.org/document3089.html), consulté en novembre 2005.
- CROW, Brian with Chris BANFIELD (1996), « Introduction », *An introduction to post-colonial theatre*, Cambridge : Cambridge University Press, p.1-17.

- D'ANS, André-Marcel (1996), «Imiter pour ne pas comprendre. L'étrange clairière des Yaminahuas et autres scénifications de la méfiance», dans J. Duvignaud et C. Khaznadar (dirs.), *La scène et la terre. Questions d'ethnoscénologie*, France : Babel et Maison des cultures du monde, nouvelle série, no. 5, p. 113-136.
- DAVID, Gilbert (1997), «L'autre et le même : théâtre de France et théâtre québécois contemporain», dans C. Hébert et I. Perelli-Contos (sous la direction) *Théâtre, multidisciplinarité et multiculturalisme*, Québec : Nuit Blanche Éditeur, p. 79-91.
- DAVID, Martine (1995), «Le théâtre au service du peuple», «Le théâtre service public» et «La Catharsis», *Le théâtre*, coll. Sujets, France : Belin, p. 295-298, 302-304, 322-324.
- DEBORD, Guy (2001 [1967]), *La Société du Spectacle*, coll. Folio, France : Gallimard, p.15-35.
- DEIBERT, Ronald J. (2003), «Contestation sur l'Internet : le lobbying anti-AMI», dans D. R. Cameron et J. Gross Stein (sous la direction) *Contestation et mondialisation. Repenser la culture et la communication*, Canada : Les Presses de l'Université de Montréal, p. 109-131.
- DESROCHERS, Marie-France, Marie-Renée CHAREST, Clément CAZELAIS, Marc DORÉ et Jean BAUER (Théâtre Euh!) (1978), «Théâtre québécois et... théâtre au Québec», *Cahiers de théâtre Jeu*, no. 7, p. 50-58.
- DIDEROT, Denis (2000), *Paradoxe sur le comédien*, France : GF Flammarion, 316 pages.
- DJERRAHIAN, Gabriella (2003), *Montreal's global culture : an invitation to the study of hip hop*, Document de travail, Groupe de recherche ethnicité et société, Centre d'études ethniques, Université de Montréal, 17 pages.
- DREYFUS, Hubert L. et Paul RABINOW (1984), *Michel Foucault. Un parcours philosophique*, Paris : Gallimard, p. 155-364.
- DUVIGNAUD, Jean (1993 [1965]), «Le comédien engagé», *L'acteur*, France : L'Archipel, p. 196-200.
- DUVIGNAUD, Jean (1965), *Sociologie du théâtre*, Paris : Presses universitaires de France, 585 pages.
- DUVIGNAUD, Jean et Chérif KHAZNADAR (dirs.) (2001), *Les spectacles des autres.. Questions d'ethnoscénologie II*, coll. Internationale de l'imaginaire, France : Babel et Maison des cultures du monde, nouvelle série, no. 15, 241 pages.
- DUVIGNAUD, Jean et Chérif KHAZNADAR (dirs.) (1996), *La scène et la terre. Questions d'ethnoscénologie*, France : Babel et Maison des cultures du monde, nouvelle série, no. 5, 284 pages.
- EBSTEIN, Jonny et Philippe IVERNEL (réunis et présentés par) (1983), *Le théâtre d'intervention depuis 1968*, Suisse : L'Âge D'Homme, Tome 1, 186p. et Tome 2, 172 pages.

- ELBAZ, Mikhaël et Denise HELLY (2000), « Avant-propos », in M. Elbaz et D. Helly, *Mondialisation, citoyenneté et multiculturalisme*, Québec : L'Harmattan, Les Presses de l'Université Laval, p. 1-3.
- ENGELBERTZ, Monique (1989), « L'Émancipation politique ou l'engagement de collectifs de théâtre en milieu populaire », *Le Théâtre Québécois de 1965 à 1980. Un théâtre politique*, coll. Canadiana Romanica, Tübingen : Max Niemeyer Verlag, vol. 4, p. 295-344.
- FABIAN, Johannes (2004), « Theater and anthropology, theatricality and culture », dans H. Bial (éd.), *The performance studies reader*, London et New York : Routledge, p. 175-182.
- FABIAN, Johannes (1991), « Presence and representation », *Time and the work of anthropology. Critical essays 1971-1991*, Suisse : Harwood academic publishers, ch. 11, p. 207-223.
- FABIAN, Johannes (1990), *Power and performance*, États-Unis : The University of Wisconsin Press, 314 pages.
- FABRE, Geneviève (1983), « Le Théâtre Noir Révolutionnaire aux États-Unis », dans J. Ebstein et P. Ivernel (réunis et présentés par), *Le théâtre d'intervention depuis 1968*, Suisse : L'Âge D'Homme, Tome 2, p. 90-109.
- FAVRET-SAADA, Jeanne (2001 [1977]), *Les mots, la mort, les sorts*, coll. Folio / Essais, France : Gallimard, 427 pages.
- FÉRAL, Josette (1995), *Rencontres avec Ariane Mnouchkine, Dresser un monument à l'éphémère*, coll. Documents, Québec : XYZ Éditeur, 121 pages.
- FORTIN, Sylvie (2000), *Pour en finir avec l'intégration...*, Document de travail, Groupe de recherche ethnicité et société, Centre d'études ethniques, 34 pages.
- FOUCAULT, Michel (2001a [1966]), « L'imagination de la ressemblance », *Les mots et les choses*, coll. Tel, France : Gallimard, p. 81-86.
- FOUCAULT, Michel (2001b [1976]), *Histoire de la Sexualité 1 : La volonté de savoir*, Paris : Gallimard, p. 9-45.
- FOUCAULT, Michel (1976), *Histoire de la Sexualité 3 : le Souci de Soi*, Paris : Gallimard, 274 pages.
- FOUCAULT, Michel (1971), *L'Ordre du discours : leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970*, Paris : Gallimard, 81 pages.
- GIACCHE, Piergiorgio (1996), « De l'anthropologie du théâtre à l'ethnoscénologie », dans J. Duvignaud et C. Khaznadar (dirs.), *La scène et la terre. Questions d'ethnoscénologie*, France : Babel et Maison des cultures du monde, nouvelle série, no. 5, p. 249-257.
- GIDDENS, Anthony (1990), « Temps et espace dans le monde contemporain », *Les conséquences de la modernité*, Stanford : Stanford University Press, p. 13-60.
- GILBERT, Helen et Joanne TOMPKINS (1996), « Introduction : Re-acting (to) empire », *Post-colonial drama. Theory, practice, politics*, London & New York : Routledge, p. 1-14.

- GODIN, Diane (2000), «Au sommaire», *Cahiers de théâtre Jeu : Engagement nouvelle vague*, no. 94, vol. 1, p. 5-6.
- GODIN, Jean Cléo (2000), «Les engagés de la petite scène», *Cahiers de théâtre Jeu : Engagement nouvelle vague*, no. 94, vol. 1, p. 58-65.
- GODIN, Jean-Cléo (1995 [1980]), «Un Grand Cirque (peu) Ordinaire», dans J.-C. Godin et L. Mailhot, *Théâtre québécois II*, Québec : Bibliothèque québécoise, p. 127-147.
- GOFFMAN, Erving (1973), *La mise en scène de la vie quotidienne. 1. La présentation de soi*, France : Les Éditions de Minuit, 255 pages.
- GREENHILL, Pauline (2001), «Festival, anti-festival, contre-festival, non-festival», *Ethnologies, Festival*, vol. 23, no. 1, p. 13-21.
- GREFFARD, Madeleine et Jean-Guy SABOURIN (1997), *Le Théâtre québécois*, coll. Boréal Express, Québec : Les Éditions du Boréal, 120 pages.
- GRUSLIN, Adrien (1985), «Le théâtre politique au Québec : une espèce en voie de disparition», *Les Cahiers de Théâtre Jeu*, no. 36, p. 32-39.
- GRUSLIN, Adrien (1983), «Dix ans de création collective : C'est singulier ! Entretien avec le Parminou», *Les Cahiers de Théâtre Jeu*, no. 28, p. 111-129.
- HAMAYON, Roberte N. (2001), «À propos de la Ducasse de Mons : reconstruction contemporaine d'une fête médiévale», dans J. Duvignaud et C. Khaznadar (dirs.), *Les Spectacles des autres. Questions d'ethnoscénologie II*, coll. Internationale de l'imaginaire, Babel et Maison des cultures du monde : France, nouvelle série, no. 15, p. 81-104.
- HANDELMAN, Don (1997), «Rituels et spectacles», *Revue internationale des sciences sociales. Anthropologie – problématiques et perspectives : Franchir les anciennes frontières*, septembre, no. 153, p. 423-436.
- HANDELMAN, Don (1990), «Premises and prepossessions», *Models and mirrors : towards an anthropology of public events*, Cambridge : Cambridge University Press, p. 3-21.
- HANNERZ, Ulf (1996), «The local and the global. Continuity and change » et « When culture is everywhere. Reflections on a favorite concept », *Transnational Connections*, Londres et New York : Routledge, p. 17-29 et 30-44.
- HANNERZ, Ulf (1980), «The City as theater : Tales of Goffman», *Exploring the City. Inquiries toward an Urban Anthropology*, New York : Columbia University Press, p. 202-241.
- HASTRUP, Kirsten (1995), *A passage to anthropology : between experience and theory*, Londres et New York : Routledge, 217 pages.
- HASTRUP, Kirsten (1987), «Fieldwork among friends : ethnographic exchange within the Northern civilization», dans A. Jackson (éd.), *Anthropology at home*, coll. ASA Monographs 25, London & New York : Tavistock Publications, p. 94-108.

- HEBERT, Lorraine (1993), *Une expérience québécoise de formation de l'acteur pour un théâtre populaire (1958-1982)*, Thèse de doctorat en études françaises, Montréal : Université de Montréal, 300 pages.
- HELL, Bertrand (2001), «Les pots renversés : réflexion sur l'évolution du culte des Gnawa (Maroc)», dans J. Duvignaud et C. Khaznadar (dirs.), *Les Spectacles des autres. Questions d'ethnoscénologie II*, coll. Internationale de l'imaginaire, Babel et Maison des cultures du monde : France, nouvelle série, no. 15, p. 151-180.
- HOURS, Bernard (2003), «Les ONG : Outils et contestation de la globalisation», *Journal des anthropologues : Les Ong, médiations politiques et globalisation*, no. 94-95, p. 13-22.
- HUBERT, Marie-Claude (2001), «L'éclatement des formes théâtrales au XXe siècle», dans D. Bertrand et al., *Le théâtre*, coll. Grand Amphi Littérature, France : Éditions Bréal, p. 387-438.
- HUBERT, Marie-Claude (1998), «Un théâtre politique», *Les grandes théories du théâtre*, Paris : Armand Colin, p. 240-253.
- IVERNEL, Philippe (1983a), «Ouverture historique 1936 et 1968», dans J. Ebstein et P. Ivernel (réunis et présentés par), *Le théâtre d'intervention depuis 1968*, Suisse : L'Âge d'Homme, Tome 1, p. 9-28.
- IVERNEL, Philippe (1983b), «Conversation avec le Théâtre du Levant», dans J. Ebstein et P. Ivernel (réunis et présentés) *Le Théâtre d'intervention depuis 1968*, Tome 1, Suisse : L'Âge d'Homme, p. 137-148.
- JEWSIEWICKI, Bogumil et Jocelyn LÉTOURNEAU (2000), «Musiques des jeunes. Entre nous et le monde, des avenir», *Ethnologies, Musiques des jeunes*, vol. 22, no. 1, p. 5-10.
- JORDAN, Tim (2003), *S'engager ! Les nouveaux militants, activistes, agitateurs*, France : Éditions Autrement Frontières, 136 pages.
- JOTTERAND, Franck (1970), *Le nouveau théâtre américain*, coll. Points, Paris : Éditions du Seuil, 252 pages.
- KEARNEY, Michael (1995), «The local and the global : the anthropology of globalization and transnationalism», *Annual Reviews in Anthropology*, vol. 24, p. 547-565.
- KHAZNADAR, Chérif (2001), «Les arts traditionnels», dans J. Duvignaud et C. Khaznadar (dirs.), *Les spectacles des autres. Questions d'ethnoscénologie II*, coll. Internationale de l'imaginaire, France : Babel et Maison des cultures du monde, nouvelle série, no. 15, p. 17-24.
- KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Barbara (2004), «Performance studies», dans H. Bial (éd.), *The performance studies reader*, London et New York : Routledge, p. 43-55.
- KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Barbara (1998), «Destination Culture. Tourism, Museums, and Heritage», États-Unis : University of California Press, 326 pages.
- KLEIN, Naomi (2001), *No Logo, La tyrannie des marques*, Paris : Babel, 743 pages.

- KOURILSKY, Françoise (1971) *Le Bread and Puppet Theatre*, coll. Théâtre Vivant, Lausanne (Suisse) : La Cité Éditeur, 278 pages.
- LABONTÉ, Nathalie (1999), «Des barricades aux entreprises», *Recto Verso*, no. 276, janvier-février, p. 18-19.
- LAMARRE, Stéphanie et Gabriella DJERRAHIAN (2004), «Sens et sorts urbains : réflexions sur les célébrations montréalaises de la Fête Nationale du Québec 2002», *Les Cahiers du Gres, Diversité Urbaine*, vol. 4, no. 1, p. 39-53.
- LAPLANTINE, François (1996), *La description ethnographique*, coll. 128, Paris : Nathan, 128 pages.
- LE BRETON, David (2004), *Le théâtre du monde. Lecture de Jean Duvignaud*, coll. Lectures, Québec : Les Presses de l'Université Laval, 218 pages.
- LE BRETON, David (1998), *Les passions ordinaires. Anthropologie des émotions*, coll. Chemins de Traverse, Paris : Armand Colin, 223 pages.
- LE COMPTE, Margaret D. et Jean J. SCHENSUL (1999), *Analyzing and interpreting ethnographic data*. Coll. Ethnographer's toolkit, vol.5, États-Unis : Altamira press, 243 pages.
- LEPAGE, Danielle (2004), «Un théâtre d'intervention sur mesure», *Les Cahiers du théâtre Jeu*, no. 113, p. 73-83.
- LEPAGE, Danielle (1999), *Le théâtre d'intervention : étude anthropologique de la pratique théâtrale dans les organisations au Québec*, mémoire de maîtrise en anthropologie, Québec : Université Laval, 196 pages.
- LESNICK, Henry (éd.) (1973), *Guerilla Street Theatre*, USA : Bard Books, 442 pages.
- MAC DOUGALL, Jill R. (1997), *Performing Identities on the Stages of Quebec*, coll. Francophone Cultures & Literatures, New York, P. Lang, p. 1-69.
- MAC DOUGALL, Jill et P. STANLEY YODER (eds.) (1998), *Contaminating theatre. Intersections of theatre, therapy and public health*, États-Unis : Northwestern University Press, 252 pages.
- MALACORT, Dominique (2004), «L'autre théâtre», *Les Cahiers de théâtre Jeu*, no. 113, p. 88-91.
- MANGON, Jean-Paul (1983), «L'action culturelle des comités d'entreprises et le théâtre», dans J. Ebstein et P. Ivernel (réunis et présentés) *Le Théâtre d'intervention depuis 1968*, Tome 1, Suisse : L'Âge d'Homme, p. 156-164.
- MARÉCHAUX, Pierre (2001), «Le théâtre antique», dans D. Bertrand et al., *Le théâtre*, coll. Grand Amphi Littérature, France : Éditions Bréal, p. 12-72.

- MARTINEAU, Maureen (2004), «Un théâtre de sensibilisation interactif» dans L. Guilbert (sous la direction), *Médiations et francophonie interculturelle*, coll. Culture française d'Amérique, Québec : Les Presses de l'Université Laval, p. 97-100.
- MARTINEAU, Maureen (2000), «Le Théâtre Parminou : au cœur du Québec», dans P. Biot, H. Ingberg et A. Wibo (éds.), *Le théâtre d'intervention aujourd'hui*, coll. Études Théâtrales, France : Centre d'études théâtrales, Université catholique de Louvain, p. 111-115.
- MATOUK, Jean (2005), *Mondialisation altermondialisation*, France : Les essentiels Milan, 63 pages.
- MAUSS, Marcel (1960 [1936]), «Les techniques du corps», *Sociologie et anthropologie*, coll. Bibliothèque de Sociologie Contemporaine, Paris : Presse Universitaires de France, p. 365-386.
- MDA, Zakes (1993), «The concept of Intervention», *When people play people. Development communication through theatre*, London et New Jersey : Zed Books et Johannesburg, University Press, p. 164-176.
- MEINTEL, Deirdre (2003), «La stabilité dans le flou, Parcours religieux et identité de spiritualistes», *Anthropologie et Société*, vol. 27, no. 1, p. 35-63.
- MEINTEL, Deirdre (1998), «Récits d'exil et mémoire sociale de réfugiés», dans F. Laplantine, J. Lévy et J.B. Martin et A. Nouss (éds.), *Récit et connaissances*, Lyon : Presses Universitaires, p. 55-74.
- MEINTEL, Deirdre (1993a), «Transnationalité et transethnicité chez des jeunes issus de milieux immigrés à Montréal », *Revue Européenne des Migrations Internationales*, vol. 9, no. 3, p. 53-79.
- MEINTEL, Deirdre (1993b), « Nouvelles approches constructivistes de l'ethnicité », *Culture*, no. 13, p. 5-9.
- MEINTEL, Deirdre (1989), «Les Québécois vus par les jeunes d'origine immigrée», *Revue internationale de l'action communautaire*, vol. 21, no. 61, printemps, p. 81-94.
- MNOUCHKINE, Ariane (1968), «Une prise de conscience» dans Arrabal (dirigé par), *Le Théâtre 1968.1*, Christian Bourgois Éditeur, p. 119-126.
- MOUCHARD, Daniel (2003), *Les mobilisations contre l'AMI : un «moment fondateur» du mouvement altermondialiste ?* Communication au colloque du GERMM : *Les mobilisations altermondialisation*. Site Internet (www.afsp.msh-paris.fr/activite/groupe/germm/progcoll031203.html), consulté en janvier 2004.
- NARDOCCHIO, Elaine F. (1986), « The revolutionary theatre groups », *Theatre and politics in modern Québec*, Edmonton : The University of Alberta Press, p. 81-90.

- OLAZABAL, Ignace, et Louis-Robert FRIGAULT (2000), « La fête de la Saint-Jean-Baptiste dans le quartier du Mile-End de Montréal », *Revue Européenne des Migrations Internationales*, no. 16, p. 143-152.
- O'LEARY, Véronique (2004), «Le Théâtre des Cuisines et les Décrocheurs de rêves», *Les Cahiers de théâtre Jeu*, no. 113, p. 97- 103.
- ORIOLE, Michel (2001), «Identités ouvertes, identités fermées», in R. De Villanova, M.-A. Hily et G. Varro (éds.), *Construire l'interculturel ? De la notion aux pratiques*, coll. Espaces Interculturels, UE : L'Harmattan, p. 107-117.
- ORIOLE, Michel (1985), « L'ordre des identités », *Revue européenne des migrations internationales*, vol. 1, no. 2, décembre, p. 165-179.
- PANDOLFI, Vito (1964a), *Histoire du théâtre : Vaudeville, Théâtre Sociale, Régionalisme et Universalisme*, coll. Marabout Université, Belgique : Gérard & C^o, Tome 4, 395 pages.
- PANDOLFI, Vito (1964b), *Histoire du théâtre : Symbolisme, Avant-garde, Théâtre et Histoire*, coll. Marabout Université, Belgique : Gérard & C^o, Tome 5, 413 pages.
- PAVENTI, Eza (2002), «Jouez ! Changez le monde !», *Alternatives*. Site Internet : www.alternatives.ca, consulté en octobre 2005.
- PAVIS, Patrice (2001), « Les études théâtrales et l'interdisciplinarité », *L'Annuaire Théâtral*, no. 29, printemps 2001, p. 13-27.
- PAVIS, Patrice (1996a), «L'approche psychologique et psychanalytique», «L'approche sociologique du spectateur» et «L'approche anthropologique et l'analyse interculturelle», *L'analyse des spectacles*, coll. Fac, série Art du spectacle, France : Nathan, p. 207-277.
- PAVIS, Patrice (1996b [1980]), *Dictionnaire du théâtre*. Paris : Dunod, 447 pages.
- PICON-VALLIN, Béatrice (1999 [1990]), *Meyerhold. Les voies de la création théâtrale*, coll. Arts du spectacle, Paris : CNRS Éditions, 429 pages.
- PIRON, Florence (2003), «Présentation. Les enjeux de l'humain», *Anthropologie et Sociétés. Déshumanisation, Réhumanisation*, vol. 27, no. 3, p. 5-11.
- PLASTOW, Jane (1998), «Introduction», dans R. Boon et J. Plastow (éds.), *Theatre Matters. Performance and Culture on the World Stage*, série Cambridge Studies in Modern Theater, Cambridge University Press, p. 1-10.
- PLEYERS, Geoffrey (2004), «Des *black blocks* aux alter-activistes : pôles et formes d'engagement des jeunes altermondialistes», *Lien social et politiques : Engagement social et politique dans le parcours de vie*, printemps, p. 123-134.
- PRADIER, Jean-Marie (2001), «L'ethnoscénologie. Vers une scénologie générale», *L'Annuaire Théâtral*, no. 29, printemps, p. 51-68.
- PRADIER, Jean-Marie (1998), «L'ethnoscénologie : la chair de l'esprit», *Théâtre*, Paris : L'Harmattan, no. 1, p. 17-37.

- PRADIER, Jean-Marie (1996), «Ethnoscénologie : la profondeur des émergences», dans J. Duvignaud et C. Khaznadar (dirs.), *La scène et la terre. Questions d'ethnoscénologie*, coll. Internationale de l'imaginaire. Babel et Maison des cultures du monde : France, nouvelle série, no. 5, p. 13-41.
- QUÉNIART, Anne et Julie JACQUES (2004), *Apolitiques les jeunes femmes ?*, Québec : Les Éditions du Remue-Ménage, 154 pages.
- RÉGIMBAL, François (2005), *Participation citoyenne et prise de parole : Discours et pratiques chez les responsables d'organismes communautaires à Montréal*, Maîtrise en sociologie, Montréal : Université de Montréal, 152 pages.
- RINAUDO, Christian (2001), «Petits arrangements avec les autres dans la gestion d'un théâtre municipal», dans R. de Villanova, M.-A. Hily et G. Varro (éds.), *Construire l'interculturel ? De la notion aux pratiques*, coll. Espaces Interculturels, UE : L'Harmattan, p. 209-223.
- ROUGET, Gilbert (1996), «Questions posées à l'ethnoscénologie», dans J. Duvignaud et C. Khaznadar (dirs.), *La scène et la terre. Questions d'ethnoscénologie*, coll. Internationale de l'imaginaire, Babel et Maison des cultures du monde : France, nouvelle série, no. 5, p. 43-53.
- ROUSSEAU, Jean Jacques (1987), *Discours sur les sciences et les arts. Lettre à d'Alembert*, France : Folio, 402 pages.
- SCHADE-POULSEN, Marc (1997), «Which World : On the diffusion of Algerian Rai to the West», dans K. Olwig et K. Hastrup (éds.), *Siting Culture : The Shifting Anthropological Object*, Londres et New York : Routledge, p. 59-86.
- SCHECHNER, Richard (2004), «Performance studies, The broad spectrum approach», dans H. Bial (éd.), *The performance studies reader*, London et New York : Routledge, p. 7-9.
- SCHECHNER, Richard (1995 [1991]), «Le training dans une perspective interculturelle», dans E. Barba et N. Savarese, *L'Énergie qui danse. L'Art secret de l'acteur. Un dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, Bouffonneries, no. 32-33, France : ISTA & La Maison des Cultures du monde, p. 231-232.
- SCHECHNER, Richard (1985), «Points of contact between anthropological and theatrical thought», *Between Theater and Anthropology*, Préface de Victor Turner, Philadelphia : University of Pennsylvania Press, p. 3-33.
- SCHENSUL, Stephen L., Jean J. Schensul et Margaret D. LeCompte (1999), *Essential ethnographic methods. Observations, interviews and questionnaires*. Coll. Ethnographer's toolkit, vol. 2. Walnut Creek, London et New Delhi : Altamira Press, 318 pages
- SCHUTZMAN, Mady et Jan COHEN-CRUZ (1994), *Playing Boal. Theatre, Therapy, Activism*, London and New York : Routledge, 256 pages.

- SÉGUIN, Angèle (2004), «Un théâtre rassembleur ou une goutte d'huile dans l'engrenage» dans L. Guilbert (sous la direction), *Médiations et francophonie interculturelle*, coll. Culture française d'Amérique, Québec : Les Presses de l'Université Laval, p. 101-117.
- SIGOUIN, Gérald (1982), *Le Théâtre en lutte : le théâtre EUH!*, Québec : VLB Éditeur, 303 pages.
- SIGOUIN, Gérald (1977), *Le Théâtre Euh ! En Marge du théâtre officiel*, mémoire de maîtrise en études françaises, Montréal : Université de Montréal, 235 pages.
- SIMMEL, Georg (2001), *La philosophie du comédien*, France : Circé, 100 pages.
- STANISLAVSKI, Constantin (1963), *La formation de l'acteur*, Paris : Petite Bibliothèque Payot, 311 pages.
- STONE PETERS, Julie (1995), «Intercultural performance, theatre anthropology, and the imperialist critique : Identities, Inheritances, and Nes-Orthodoxies», dans J. Ellen Gainor (éd.), *Imperialism and Theatre. Essays on world theatre drama and performance*, London & New York : Routledge, p. 199-213.
- TOURAINÉ, Alain (1991), « Face à l'exclusion », *Esprit*, no. 169, février, p. 7-13.
- TURNER, Victor (1990), «Are there any universals of performance in myth, ritual and drama ?» dans R. Schechner et W. Appel, *By means of performance : intercultural studies of theatre and ritual*, Cambridge : University Press, p. 8-18.
- TURNER, Victor (1985 [écrit pour une conférence en 1980]), « The Anthropology of performance », *On the Edge of the Bush, Anthropology as Experience*, Préface d'Édith Turner, Arizona : University of Arizona Press, ch. 8, p. 177-204.
- TURNER, Victor (1982), *From ritual to theatre*, New York : Performing arts journal publications, 127 pages.
- VAÏS, Michel (2004), «Les Entrées libres de Jeu. À quoi sert le théâtre d'intervention ?», *Les Cahiers de théâtre Jeu*, no. 113, p. 58-72.
- VAÏS, Michel (2002), «Théâtre Action : de la Belgique au monde. Rencontre avec Paul Biot», *Les Cahiers de théâtre Jeu*, no. 105, p. 132-138.
- VAÏS, Michel (1997), «Les Entrées libres de Jeu. Théâtre et société : quels rapports ?», *Les Cahiers de théâtre Jeu*, no. 82, p. 8-21.
- VAN ERVEN, Eugene (2001), «Introduction», *Community theatre. Global perspectives*, London and New York : Routledge, p. 1-13.
- VAUDRIN-CHARETTE, Julie (2001), *La formation et représentation du clown au service du changement : deux expériences pratiques au Pérou et au Sénégal*, mémoire de maîtrise en communication, Montréal : Université du Québec à Montréal, 131 pages.

- VOLTZ, Pierre (1983), «La région : du côté du Grand Delta», dans J. Ebstein et P. Ivernel (réunis et présentés par), *Le théâtre d'intervention depuis 1968*, Suisse : L'Âge D'Homme, Tome 1, p. 49-75.
- WATSON, Ian (1996), «Eugenio Barba's Theatre anthropology. An intercultural methodology», dans P. Pavis (éd.), *The Intercultural Performance reader*, London & New York : Routledge, p. 223-230.
- XANTHAKOU, M. (2000), «Marginalité», dans P. Bonte et M. Izard (sous la direction), *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, France : Quadrige/Presses Universitaires de France, p. 443-444.
- XIBERRAS, Martine (2002), *Pratique de l'imaginaire. Lecture de Gilbert Durand*, coll. Lectures, Québec : Les Presses de l'Université Laval, 178 pages.
- XIBERRAS, Martine (1998), «Introduction», *Les théories de l'exclusion. Pour une construction de l'imaginaire de la déviance*, coll. «Références» Sociologie, Paris : Armand Colin, p. 15-33.
- ZIEGLER, Jean (2003), *Les nouveaux maîtres du monde et ceux qui leur résistent*, France : Éditions Fayard, 369 pages.

Annexe 1

Grille d'entrevue

A) Cheminement personnel

- 1) Quel est ton âge ?
- 2) Où es-tu né et où as-tu vécu ?
 - a. De quelle nationalité es-tu ?
- 3) Que font tes parents ?
- 4) Où habites-tu aujourd'hui ?
 - a. Si tu as immigré, pourquoi venir au Québec ?
 - b. Si tu as déménagé à Montréal, pourquoi ?
- 5) Quelle est ta formation scolaire ?
- 6) Quel est ton emploi ?

B) Expériences

- 1) Quelles sont tes expériences artistiques (formation et réalisation) ?
 - a. En théâtre ?
- 2) Quelles sont tes expériences de voyage ?
- 3) Quelles sont tes expériences de coopération internationale ?
- 4) Comment t'impliques-tu au niveau local ?
 - a. Quelles sont tes expériences de bénévolat ou autres à Montréal ?

C) Sens de l'engagement

- 1) Comment vis-tu ton engagement au quotidien ?
 - a. Quelles sont les habitudes de vie que tu aimerais changer ?
- 2) Qu'est-ce qu'une personne engagée ?
- 3) Qu'est-ce qu'une personne militante ?
- 4) Comment expliquer que tu es impliqué et que d'autres ne fassent pas ce choix ?
- 5) Pourquoi est-ce important pour toi de t'impliquer ?
- 6) Est-ce une activité citoyenne ?
- 7) Quels enjeux sociaux te préoccupent le plus ?
- 8) Es-tu optimiste ou pessimiste face à la vie ?

D) La troupe de théâtre d'intervention

- 1) Comment as-tu entendu parler d'UTIL ?
- 2) Pour quelles raisons as-tu décidé de t'impliquer dans cette troupe ?
- 3) Qu'est-ce que tu recherchais ?
- 4) Comment as-tu aimé ton expérience en général ?
- 5) Comment as-tu aimé ton expérience de groupe ?
 - a. Les thèmes choisis ?
 - b. Les discussions ?
 - c. Le processus de création ?
 - d. La production finale ?
 - e. Les lieux investis ?

- 6) Que penses-tu de la réappropriation de l'espace public ?
- 7) Quels messages vouliez-vous passer ?
- 8) Comment vouliez-vous faire passer ce message ?
- 9) Quels impacts crois-tu que la pièce a eu sur le public ?
- 10) Est-ce qu'il y a différents types de public ?
 - a. Comment as-tu aimé jouer pour un public de manifestants ?
 - b. Comment as-tu aimé jouer pour un public de passants ?
- 11) Quels impacts a eu l'expérience sur toi ?
- 12) Qu'est-ce que cette expérience t'a apporté ?
- 13) Qu'est-ce que tu retiens le plus de cette expérience ?
 - a. Les choses à garder ?
 - b. Les choses à changer ?
- 14) Est-ce que tu recommencerais ?
 - a. Est-ce que tu ferais du théâtre d'art ?
- 15) Est-ce que tu as participé aux événements ponctuels organisés par la troupe ?
 - a. Si oui, pourquoi ?
 - b. Si non, pourquoi ?
- 16) Est-ce que tu as participé aux rencontres / conférences d'information ?
 - a. Si oui, pourquoi ?
 - b. Si non, pourquoi ?
- 17) Comment perçois-tu l'influence de l'ONG sur le projet de théâtre ?
 - a. Positive ou négative ?
- 18) Que dire du traitement de la troupe dans les médias ?

E) Théâtre et militantisme

- 1) Pourquoi associer théâtre et militantisme ?
- 2) Est-ce que tu penses que ce type de théâtre a sa place dans les manifestations ?
- 3) Est-ce que tu penses que le théâtre d'intervention a un impact sur la société ?
- 4) Qu'est-ce qui accroche le public ?
 - a. Qu'est-ce qui accroche le plus et le moins ?
 - b. Est-ce que tu penses que les images fortes sont des stéréotypes ?
 - c. Quel est le rôle de l'imagination ?
 - d. L'aspect festif renforce-t-il l'engagement, l'aspect subversif ?
- 5) Est-ce que tu connais d'autres troupes qui font du théâtre semblable ?

